TEMSİL

Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları

STUART HALL

Çeviri: İdil Dündar



pinhan

Kültürel Araştırmalar

PİNHAN YAYINCILIK
Litros Yolu, Fatih San. Sitesi No: 12/214-215
Topkapı/Zeytinburnu İstanbul
Tel: (0212) 259 27 60 Faks: (0212) 565 16 74
www.pinhanyayincilik.com
info@pinhanyayincilik.com
Sertifika No: 20913

Eserin Asıl İsmi: *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* (Culture, Media and Identities series) SAGE Publications Ltd; First Edition (15 Jan. 1997)

Birinci Basım: Ekim 2017

Genel Yayın Yönetmeni: Mahmut Sever
Çeviri Editörü: Özge Uysal
Kapak Görseli: Meunierd
Kapak Tasarımı: Mahmut Sever
Dizgi: Özlem Sümbül

Teknik Hazırlık, Baskı ve Cilt:
Yaylacık Matbaacılık San. Tic. Ltd. Şti.
Litros Yolu Fatih San. Sitesi No: 12/197-203
Topkapı-İstanbul Tel: (0212) 567 80 03
Sertifika No: 11931

Pinhan Yayıncılık: 141 Kültürel Araştırmalar: 1

ISBN: 978-605-9460-28-6

TEMSİL

KÜLTÜREL TEMSİLLER
VE
ANLAMLANDIRMA
UYGULAMALARI

Editör: Stuart Hall

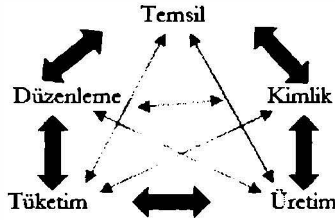
Çeviri: İdil Dündar



İçindekiler

Giriş
Stuart Hall

Bu kitaptaki bütün bölümler, temsil konusunu farklı şekillerde ele alıyor. Bu, kültürü oluşturan ana pratiklerden biri ve 'kültürel devinim' olarak adlandırılan şeyde kilit önemde bir 'an' (bkz. du Gay, Hall ve diğ., 1997*). Ama temsilin 'kültürle' ilgisi ne, aralarında nasıl bir bağlantı var? Basitçe belirtmek gerekirse, kültür 'paylaşılan anlamlar'la ilgilidir. Dil, şeylere 'anlam verdiğimiz', içinde anlamın üretildiği ve yayıldığı ayrıcalıklı bir araçtır. Anlamlar sadece dile ortak erişimimiz yoluyla paylaşılabilir. Dolayısıyla dil, anlam ve kültür için temel özelliktedir, her zaman kültürel değerler ve anlamların asli havuzu olarak görülmüştür.



Kültürel Devinim

Ama dil, anlamı nasıl inşa eder? Katılımcıların aralarında ortak anlamlardan bir kültür inşa etmelerini ve böylece dünyayı kabaca aynı şekilde yorumlamalarını sağlayan diyalog nasıl sürdürülür? Dil bunu yapabilir çünkü *temsili bir sistem* olarak çalışır. Dilde kavramlarımızı, fikirlerimizi, duygularımızı savunmak ya da diğer insanlara göstermek için işaret ve semboller kullanırız; bunlar sesler, yazılı kelimeler, elektronik olarak üretilmiş görüntüler, müzik notaları, hatta nesneler olabilir. Düşünce, fikir ve duyguların bir kültürde temsil edilmesini sağlayan 'araç'lardan biri dildir. Dolayısıyla dil yoluyla temsil, anlamın üretildiği süreçler için temel önemdedir. Bu kitaptaki

altı bölümün dayandığı ana fikir de budur. Her bölüm 'anlamın dil yoluyla üretimi ve dolaşımı' konusunu farklı şekillerde, farklı örneklerle ve farklı sosyal pratik alanlarla ilişkili olarak inceliyor. Bu bölümler bir araya gelerek temsilin gerçekten nasıl *işlediğine* dair anlayışımızı artırıyor ve geliştiriyor.

'Kültür' beşeri ve sosyal bilimlerin en zor kavramlarından biridir, çok farklı şekillerde tanımlanabilir. Terimin daha geleneksel tanımlarında, kültürün bir toplumda 'düşünülmüş ve söylenmiş olanın en iyisi'ni somutlaştırdığı söylenir. Klasik edebiyat, resim, müzik ve felsefe eserlerinde, bir dönemin 'yüksek kültürü', temsil edildiği şekliyle büyük fikirlerin toplamıdır. Aynı referans çerçevesine ait ama daha 'modern' çağrışımlara sahip olan tanım; popüler müzik, yayıncılık, sanat, tasarım ve edebiyat, yani 'sıradan insanlar'dan oluşan çoğunluğun gündelik hayatlarını oluşturan, boş zaman ve eğlence etkinliklerinin geniş bir kapsama yayılan formlarına atıfta bulunan, 'kitle kültürü' ya da 'popüler kültür' olarak adlandırılan şeydir. Yüksek kültüre karşı popüler kültür, uzun yıllar boyunca kültür hakkındaki tartışmayı bir çerçeveye oturtmanın klasik yöntemiydi; terimler güçlü bir değerlendirme içeriğine sahipti. (Kabaca, yüksek = iyi; popüler = bayağı.) Son yıllarda, daha çok 'sosyal bilimler' bağlamında 'kültür' kelimesi; bir kişi, topluluk, ulus ya da sosyal grubun 'yaşam şekli' hakkındaki ayırt edici olan özelliği işaret etmek için kullanılıyor. Bu, "antropolojik" tanım olarak biliniyor. Alternatif olarak, kültür kelimesi bir grup ya da toplumun 'paylaşılan değerleri'ni tanımlamak için de kullanılabilir; bu da antropolojik tanıma benzer, sadece daha sosyolojik bir vurguya sahiptir. Bütün bu anlamların izlerini bu kitabın bir yerlerinde bulacaksınız. Ancak başlığın da düşündürdüğü gibi, 'kültür' bu bölümlerde genellikle biraz farklı, daha özelleştirilmiş bir şekilde kullanılıyor.

Sosyal ve beşeri bilimlerde, özellikle de kültürel çalışmalar ve kültür sosyolojisinde 'kültürel dönüş' olarak adlandırılan şey, *anlamın,* kültürün tanımı için taşıdığı önemi vurgulama eğilimi gösterir. Kültürün bir *şeyler* grubu (romanlar, resimler, TV programları veya karikatürler) olmaktan çok bir süreç, bir *uygulamalar* grubu olduğu savunulur. Esasen kültür, bir toplum ya da grubun üyeleri arasındaki anlam üretimi ve değiştokuş,

yani 'anlamın verilip alınması' ile ilgilidir. İki insanın aynı kültüre ait olduklarını söylemek, dünyayı kabaca aynı şekillerde yorumladıklarını ve kendilerini, dünya hakkındaki düşünce ve duygularını, diğeri tarafından anlaşılabilecek şekillerde ifade edebileceklerini söylemektir. Kültür, katılımcılarının etraflarında olan bitenleri anlamlı bir şekilde yorumlamalarına ve dünyadan geniş kapsamda benzer 'anlamlar' çıkartmalarına dayanır.

'Paylaşılan anlamlar'a yapılan bu vurgu, bazen kültürün fazla bütünlükçü ve bilişsel anlaşılmasına neden olabilir. Bütün kültürlerde, herhangi bir konuya dair her zaman çok çeşitli anlamlar ve onu yorumlama ya da temsil etmenin birden fazla yolu mevcuttur. Ayrıca kültür, kavramlar ve fikirlerle olduğu kadar duygular, bağlılıklar ve hislerle de ilgilidir. Yüzümdeki ifade benim kim olduğum (kimlik), ne hissettiğim (duygular) ve kendimi hangi gruba ait hissettiğim (bağlılık) hakkında bir şeyler söyler; bu sırada ben 'bir mesaj' gibi resmi bir iletimde bulunmayı kasıtlı olarak amaçlamamış olabilirim ve diğer kişi 'söylediğim' şeyi nasıl anladığına dair mantıklı bir açıklama yapamayabilir. Her şeyden önce, kültürel anlamlar sadece 'kişinin kafasının içinde' değildir. Sosyal pratikleri düzenler, ayarlar, davranışlarımızı etkilerler ve bu nedenle gerçek, pratik etkileri vardır.

Kültürel pratiklere yapılan vurgu önemlidir. İnsanlara, nesnelere ve olaylara anlam veren, o kültürdeki katılımcılardır. Şeylerin 'kendisinde' nadiren tek bir sabit, değişmeyen anlam vardır. Taş kadar bariz bir şey bile, *ne anlama geldiğine* (yani belli bir kullanım bağlamına, filozofların farklı 'dil oyunları' [örn. sınır dili, heykel dili vs.] olarak adlandırdığı şeye) bağlı olarak, bir taş, bir sınır işareti ya da bir heykel parçası olabilir. Eşyalara, onları kullanma şeklimiz ve onlar hakkında söylediklerimiz, düşündüklerimiz ve hissettiklerimiz (onları nasıl temsil ettiğimiz) yoluyla *anlam veririz*. Nesneleri, insanları ve olayları, kısmen onlara dair oluşturduğumuz yorum çerçevesine göre anlamlandırırız. Şeylere, kısmen, onları kullanma ya da gündelik pratiklerimize dahil etme şeklimize göre anlam veririz. Bir tuğla ve harç yığınını 'ev' yapan şey bizim onu kullanma şeklimizdir ve bir 'ev' hakkında hissettiğimiz, düşündüğümüz ya da söylediğimiz şeyler onu bir 'yuva' yapar. Şeylere,

kısmen, onları nasıl *temsil ettiğimize* göre (onlar hakkında kullandığımız kelimeler, onlar hakkında anlattığımız hikâyeler, onlara dair ürettiğimiz görüntüler, onlarla ilişkilendirdiğimiz duygular, onları sınıflandırma ve kavramsallaştırma şekillerimiz, onlara dair belirlediğimiz değerler) anlam veririz. Kültürün, genetik olarak programlanmadığımız (dize vurulduğunda bacağın havaya kalkması gibi), bizim için anlam ve değer taşıyan, başkaları tarafından *anlamlı bir şekilde yorumlanması* gereken ya da *anlamı,* işleyişine bağlı olan bütün pratiklerle ilişkili olduğunu söyleyebiliriz. Bu anlamda kültür, toplumun her yerine işler. Sosyal yaşamdaki 'insan' unsurunu sadece biyolojik güdümlü olandan ayıran şey budur. Buna dair araştırma, *sembolik* alanın sosyal yaşamın tam kalbindeki kritik görevini vurgular.

Anlam nerede üretilir? 'Kültür devinimimiz' anlamların birkaç farklı alanda üretildiğini ve birkaç farklı süreç ya da pratik yoluyla (kültürel devinim) dolaşıma girdiğini öne sürer. Anlam, bize kendi kimliğimize, kim olduğumuza ve kime 'ait olduğumuza' dair bir farkındalık kazandıran şeydir: bu yüzden kültürün gruplar içinde ve gruplar arasında kimliği nasıl belirginleştirdiğine ve sürdürdüğüne dair sorularla meşguldür (Bu, **Woodward**'ın ana odak noktasıdır, ed. 1997). Anlam, bir parçasını oluşturduğumuz bütün kişisel ve sosyal etkileşimlerde sürekli olarak üretilir ve değiştokuş edilir. Bu, bir anlamda, en ayrıcalıklı ama aynı zamanda çoğunlukla ihmal edilen kültür ve anlam alanıdır. Kültür, aynı zamanda bir dizi farklı *medyada* da üretilir; özellikle bugünlerde modern kitlesel medyada, küresel iletişim araçlarında, farklı kültürler arasındaki anlamların tarihte görülmemiş bir ölçek ve hızda dolaştığı karmaşık teknolojiler tarafından. (Bu, **du Gay**'nin odak noktasıdır, ed. 1997.) Ayrıca, anlam, kendimizi her ifade edişimizde, kültürel 'şeyleri' kullandığımızda, tükettiğimizde ya da kendimize mal ettiğimizde, yani onları gündelik ritüellere ve gündelik hayat pratiklerine farklı şekillerde dahil ettiğimizde ve böylece onlara değer ya da önem kattığımızda da üretilir: onların etrafında anlatılar, hikâyeler ve masallar dokuduğumuzda. (Bu, **Mackay**'in odak noktasıdır, ed. 1997.) Anlamlar, aynı zamanda davranış ve pratiklerimizi oluşturur, düzenler; sosyal hayatın düzenlenmesini ve yönetilmesini sağlayan ku-

rallar, normlar ve geleneklerin yerleştirilmesine yardımcı olurlar. (Bu, **Thompson**'un odak noktasıdır, ed. 1997). Başka bir deyişle, anlam sorunu 'kültür devinimimiz'deki (kimlik inşası ve farkların işaretlenmesi, üretim ve tüketim, sosyal davranışların düzenlenmesi) farklı anlar ve pratiklerin hepsiyle ilişkili olarak ortaya çıkar. Ancak bütün bu örnekler ve farklı kurumsal alanlarda, anlamın üretildiği ve dolaşıma sokulduğu ayrıcalıklı 'araç'lardan biri *dil*dir.

Bu yüzden, 'kültür devinimimiz'deki ilk unsuru derinlemesine ele aldığımız bu kitaba anlam, dil ve temsil sorunuyla başlıyoruz. Aynı kültürün mensuplarının, dünya hakkında aynı şekilde düşünme ve hissetmelerini, dolayısıyla da dünyayı kabaca benzer şekilde yorumlamalarını sağlayacak kavram, görüntü ve fikir gruplarını paylaşması gerekir. Geniş anlamda konuşursak, aynı 'kültürel kodları' paylaşmaları gerekir. Bu anlamda, düşünmek ve hissetmenin kendisi 'temsil sistemleridir'; onların içindeki kavram, görüntü ve duygularımız, zihinsel yaşamımızda, aslında dünyada 'var olan' şeyler anlamına gelir ya da onları temsil eder. Benzer şekilde, bu anlamları başka insanlara *bildirmek* ve herhangi bir anlamlı değiştokuşun sağlanması için katılımcılarının aynı zamanda aynı dilsel kodları kullanabilmesi gerekir: çok geniş anlamıyla, katılımcılar 'aynı dili konuşmak' zorundadırlar. Bu, hepsinin kelimenin gerçek anlamıyla Almanca, Fransızca ya da Çince konuşması gerektiği anlamına gelmez. Bu, aynı zamanda, kendileriyle aynı dili konuşan herkesin söylediklerini mükemmel şekilde anlamaları gerektiği anlamına da gelmez. Burada 'dil'den kastettiğimiz çok daha geniş bir anlamdır. Karşımızdaki kişilerin, 'sen'in söylediğin şeyi, 'ben'im anladığım şeye 'tercüme' edebilmek için aynı dili yeterli ölçüde konuşması gereklidir. Ayrıca görsel imajları da kabaca benzer şekillerde okumaları gerekir. İki tarafın da 'müzik' olarak tanımladığı şeyi oluşturmak için, benzer ses üretme şekillerini tanımaları gerekir. Hepsinin de vücut dilini ve yüz ifadelerini benzer şekillerde yorumlaması gerekir. Aynı zamanda duygu ve düşüncelerini bu çeşitli dillere nasıl tercüme edeceklerini bilmek zorundadırlar. Anlam bir diyalogdur, her zaman sadece kısmen anlaşılır, eşit olmayan bir değiştokuştur.

Bütün bu farklı anlam üretme ve bildirme şekillerini neden 'dil' olarak görüyoruz ya da 'dil gibi işlediklerini' söylüyoruz? Diller nasıl işler? Buna verilebilecek en basit yanıt, dillerin *temsil yoluyla* işlediğidir; onlar 'temsil sistemleridirler'. Temel olarak bütün bu pratiklerin 'dil gibi işlemelerinin' nedeni, hepsinin yazılı ya da sözlü olmaları *değil* (öyle değillerdir), hepsinin bir düşünce, bir kavram, fikir ya da duyguyu söylemek, ifade etmek, bildirmek istediğimiz şey anlamına gelecek ya da onu temsil edecek bir unsuru kullanmalarıdır. Sözlü dil sesleri kullanır, yazılı dil kelimeleri kullanır, müzik dili bir gam üzerindeki notaları kullanır, vücut dili fiziksel jestleri kullanır, moda endüstrisi giysi unsurlarını kullanır, yüz ifadesi dili kişinin mimiklerini kontrol etme şeklini kullanır, televizyon bir ekran üzerinde dijital ya da elektronik olarak üretilen noktaları kullanır, trafik ışıkları kırmızı, yeşil ve sarı rengi kullanır; bunların hepsi de 'bir şey söylemek için'dir. Bu unsurlar; sesler, kelimeler, notalar, jestler, ifadeler, giysiler, doğal ve materyal dünyamızın bir parçasıdır ama dil için taşıdıkları önemi ne *oldukları* değil ne *yaptıkları*, yani işlevleri belirler. Anlamı inşa eder ve aktarırlar. Bir anlama gelirler. *Kendi başlarına* net bir anlamları yoktur. Daha çok, *anlamın aktarıldığı* aracı ya da araçlardır çünkü iletmek istediğimiz anlamları karşılayan ya da temsil eden (yani simgeleyen) *semboller* olarak işlev görürler. Bir diğer metaforu kullanacak olursak, *işaret* görevi görürler. Kavramlarımızı, fikir ve duygularımızı, başkalarının anlamları kabaca bizimle aynı şekilde 'okumasını', deşifre etmesini ya da yorumlamasını mümkün kılacak şekilde *temsil eden* işaretler.

Bu anlamda dil, bir anlam pratiğidir. Geniş anlamda konuşursak, bu şekilde dil aracılığıyla işlev gören herhangi bir temsil sisteminin, temsil ilkelerine uygun çalıştığı düşünülebilir. Yani fotoğraf, belirli bir kişi, olay ya da sahne hakkında fotografik anlamı aktarmak için ışığa duyarlı kâğıt üzerindeki görüntüleri kullanan bir temsil sistemidir. Bir müze ya da galerideki sergi veya gösterim de serginin ana fikri hakkında belirli anlamlar üretmek için sergilenen nesneleri kullandığından dolayı 'dil gibi' düşünülebilir. Müzik, ne kadar soyut olsa ve açık bir şekilde 'gerçek dünya'ya atıfta bulunmasa da duygu ve fikirleri iletmek için müzik notalarını kullandığı sürece 'bir dil gibidir'. (Müzik, 'en az miktarda bilginin en gürültülü aktarı-

mı' olarak adlandırılmıştır.) Ama futbol maçlarına flama ve sloganlarla, belirli renklere boyanmış ya da belirli sembollerin yazıldığı yüz ve vücutlarla gitmek de 'dil gibi' düşünülebilir. (Bir ulusal kültüre ait olma ya da kişinin yerel toplumuyla özdeşleşmesi fikrine anlam, ifade katan şey bir sembolik pratik olduğu sürece.) Ulusal kimlik dilinin bir parçası, ulusal aidiyet de söylemidir. Burada temsil hem kimlik hem de bilgiyle yakından ilişkilidir. Gerçekten de İngiliz, Fransız, Alman, Güney Afrikalı ya da Japon 'olmanın', ulusal kimlik, kültür fikirleri ya da görüntülerinin temsil edildiği bütün şekillerin dışında ne *anlama* geldiğini bilmek zordur. Bu 'anlam' sistemleri olmadan bu kimlikleri üstlenemez (ya da reddedemez) ve sonucunda, kültür olarak adlandırdığımız ortak 'yaşam dünyasını' inşa edemez ya da sürdüremezdik.

Dolayısıyla anlamın üretimi ve dolaşımı, kültür ve *bu bağlamda* dil aracılığıyla gerçekleşir. Geleneksel bakışa göre, materyal ve doğal dünyada "şeyler" vardır, onları belirleyen veya oluşturan materyal ya da doğal olma özellikleridir ve nasıl temsil edildiklerinin ötesinde net bir anlama sahiptirler. Bu bakışta temsil, ikincil önemde bir süreçtir; şeyler ancak tam anlamıyla oluştuktan ve anlamları belirlendikten sonra görünür hale gelir. Ama beşeri ve sosyal bilimlerdeki "kültürel dönemeç"ten beri, anlamın 'bulunmak' yerine *üretildiği*, inşa edildiği düşünülmeye başladı. Bunun sonucunda, 'sosyal inşacı yaklaşım' olarak adlandırılan görüşe göre temsil, şeylerin oluşturulmasına dahil olmak olarak düşünüldü ve kültür, olayların ardından dünyanın bir yansıması olarak değil, sosyal konuları ve tarihi olayları şekillendirmekte ekonomik ya da materyal 'temel' kadar önemli, başlıca ya da 'esas' süreç olarak kavramsallaştırıldı.

Bu nedenle 'dil', özellikle de göstergebilimsel yaklaşım olarak tanınan şey, kültür ve temsilin nasıl işlediğine dair genel bir model sunar; *göstergebilim*, 'işaretler'in ve kültürde anlam araçları olarak gerçekleştirdikleri genel rollerinin incelenmesidir. Son yıllarda anlama verilen bu önem farklı bir yön aldı, 'dilin' nasıl işlediğinin ayrıntısıyla değil *söylemin* kültürdeki geniş rolüyle ilgilenme başladı. Söylemler, belirli bir pratik konusundan bahsetme ya da onun hakkında bilgi oluşturma yollarıdır; toplumda belirli bir konu, sosyal etkinlik ya da ku-

rumsal alan hakkında konuşma şekilleri, bilgi formları ve onlarla ilişkili davranışlar sağlayan fikirler, görüntüler ve pratikler kümesidir (ya da *oluşumu*dur). Bu *söylemsel oluşumlar*, sosyal etkinliğin belirli bir konusunun/alanının formülleştirilmesinde ve buna dair pratiklerimizde neyin uygun olup olmadığını, hangi bilgilerin bu bağlamda faydalı, alakalı, 'gerçek' olduğunu ve hangi türde kişi ya da 'öznelerin' onun özelliklerini somutlaştırdığını belirler. 'Söylemsel' terimi; anlam, temsil ve kültürün belirleyici kabul edildiği bütün yaklaşımları anlatmak için kullanılan genel bir terim haline geldi.

İlerleyen bölümlerde detaylandırılacak *göstergebilimsel* ve *söylemsel* yaklaşımlarda bazı benzerlikler var ama aralarında büyük farklar da mevcut. Önemli farklılıklardan biri, *göstergebilimsel* yaklaşımın temsilin *nasılıyla*, dilin nasıl anlam ürettiğiyle, dilin 'poetiği' olarak adlandırılan şeyle ilgilenmesidir; oysa *söylemsel* yaklaşım daha çok temsilin etkileri ve sonuçlarıyla, dilin 'politikasıyla' ilgilenir. Sadece dilin ve temsilin nasıl anlam ürettiğini değil belirli bir söylemin ürettiği bilginin güçle nasıl bağ kurduğunu, davranışları nasıl düzenlediğini, nasıl kimlikler, öznellikler icat veya inşa ettiğini, belirli şeylerin temsil edilme, düşünülme, uygulanma ve incelenme şeklini nasıl belirlediğini de inceler. Söylemsel yaklaşıma yapılan vurgu her zaman temsilin belirli bir formu ya da 'rejimi'nin tarihsel özgüllüğü üzerindedir; genel bir konu olarak 'dil' üzerinde değil, belirli *diller* ya da anlamların belirli zamanlarda, belirli yerlerde nasıl geliştikleri üzerindedir. Daha geniş bir tarihsel özgüllüğü, temsili pratiklerin belirli tarihsel durumlarda, pratiğin kendisinde işlev görme şeklini işaret eder.

Kültürün, anlamın ve temsilin nasıl işlediğinin modelleri olarak dil ve söylemin genel kullanımı, onu izleyen sosyal ve kültürel bilimlerdeki 'söylemsel dönüş', son yıllarda topluma dair bilgimizde gerçekleşen en önemli yön değişimlerinden biri. 'Sosyal konstrüksiyonizm'in bu iki versiyonu ile göstergebilimsel ve söylemsel yaklaşımlar etrafında dönen tartışma ilerleyen altı bölümde açıklanıp geliştiriliyor. 'Söylemsel dönüş' tabii ki tartışmasız kabul edilmiyor. Bu yaklaşıma dair yöneltilen soruları, sunulan eleştirileri yaklaşımın keşfedilen farklı versiyonlarıyla birlikte bu kitaptaki farklı yazarların imzalarını taşıyan metinlerde bulacaksınız. Bu dizinin başka bir

yerinde (mesela **Mackay**, ed. 1997), örneğin müziğin 'bir dil gibi işlediğini' düşünmenin anlamlı olup olmadığını sorgulayarak anlama dair daha 'yaratıcı', anlatımcı ya da edimsel bir yaklaşım benimseyen alternatif yaklaşımlar keşfediliyor. Ancak genel olarak bazı farklılıklar gösterse de bu kitaptaki bölümler temsil ve anlama geniş anlamda 'inşacı' bir yaklaşımı benimsiyor.

Stuart Hall "Temsil işi" isimli 1. Bölümde, burada kısaca özetlenen anlam, dil ve temsil hakkındaki teorik tartışmayı derinlemesine açıklıyor. 'Dil yoluyla üretilen anlam' derken neyi kastediyoruz? Bu bölümde bir dizi örnek kullanarak tek başınıza çalışmak için çok önemli, bizi tam olarak bunun gerektirdiği tartışmada ilerletiyor. Şeyler (dünyadaki nesneler, insanlar, olaylar), arkalarına sabitlenmiş plakalar gibi, dilin doğru bir şekilde yansıtma görevine sahip olduğu, kendilerine ait tek, doğru bir anlama sahip midir? Yoksa biz bir kültürden diğerine, bir dilden, tarihsel bağlamdan, toplumdan, gruptan ya da alt kültürden diğerine doğru yer değiştirdikçe anlamlar da sürekli değişir mi? Anlam, 'dünya' yerine bizim temsil sistemlerimiz aracılığıyla mı sabitlenir? Temsil, ilk başta göründüğü kadar basit ya da şeffaf bir pratik değildir ve fikri açmak için bir dizi örnek üzerinde çalışmamız, karmaşıklıklarını keşfetmek ve açıklığa kavuşturmak için belirli kavram ve teorileri uygulamaya dökmemiz gerekiyor.

"Görsel dil, dünya hakkında mevcut olan bir gerçeği mi yansıtır, yoksa dünya hakkında, onu temsil etmek yoluyla anlamlar mı üretir?" sorusu, Pete Hamilton imzalı 2. Bölüm "Sosyal olanı temsil etmek: Savaş sonrası hümanist fotoğrafçılıkta Fransa ve Fransızlık" metninin temelini oluşturuyor. Hamilton, II. Dünya Savaşı'nı izleyen on beş yılda Fransa'da, hepsinin de Fransız fotoğrafçılığında belirli bir pratiğin temsili yaklaşımını, ana fikrini, değerlerini ve estetik formlarını (buna 'hümanist paradigma' adını veriyor) benimsediğini belirttiği bir grup belgesel fotoğrafçısının çalışmalarını inceliyor. Bu kendine özgü çalışma, o dönemde 'Fransız olmanın anlamı'na dair oldukça belirgin bir imaj ve tanım üretmiş, böylece Fransız kültürüne ve ulusal bir kimlik olarak 'Fransızlığa' ait olma fikrine özel bir anlam katmaya yardımcı olmuştu. O halde bu belgesel fotoğraf görüntülerinin yaptığı 'gerçek-talebi' durumu

nedir? Neyi 'belgelemektedirler?' Temsil ettiklerinin gerçekliğine göre mi değerlendirilmeleri gerekir, yoksa fotoğrafçıların görüntülere kattığı derinlik ve duygu inceliğine göre mi? O zamanın Fransız toplumu hakkında 'gerçeği' yansıtırlar mı, yoksa nasıl temsil edildiğine bağlı olarak birden fazla gerçek, birden fazla 'Fransızlık' mı vardır? Bu çalışmadan çıkan Fransa imajı, o dönemde Fransa'yı silip süpüren hızlı sosyal değişimlerle ve bizim bugün sahip olduğumuzdan çok farklı 'Fransızlık' imajıyla ne kadar ilişkilidir?

Henrietta Lidchi imzalı 3. Bölüm, "Başka kültürleri sergilemenin poetikası ve politikası" başlığını taşıyor ve temsil hakkında benzer soruları, farklı bir ana fikir ve farklı bir dizi anlam pratiğiyle ilişkili olarak ele alıyor. 2. Bölüm fotoğrafçılık pratiğini (görseller yoluyla anlam üretimi) konu alırken, 3. Bölüm sergi (modern müze bağlamı içinde 'başka kültürlere' ait obje ve eserlerin sergilenmesi yoluyla anlam üretimi) konusuyla meşgul oluyor. Buradaki unsurlar çoğunlukla 'kelime ya da görsel'den çok 'şeyler' ve bunlarla ilişkili anlam pratiğinin resimli bir dergi ya da gazetenin sayfa düzenlemesinden değil, fiziksel bir mekânda düzenlenmesi ve sergilenmesinden oluşur. Ancak bu bölümün tartıştığı gibi, sergi de bir 'sistem' ya da 'temsil pratiği'dir, dolayısıyla 'bir dil gibi' işler. Her seçim (şunun yerine bunu göstermek, bunu onunla ilişkili olarak göstermek, bunun hakkında şunları söylemek) 'başka kültürlerin' nasıl temsil edileceği hakkında bir seçimdir ve her seçim hem *hangi* anlamların üretildiği hem de anlamın *nasıl* üretildiği konusunda sonuçlar doğurur. Henrietta Lidchi bu anlamların kaçınılmaz bir şekilde *güç* ilişkilerine, özellikle de sergileyen ile sergilenen arasındaki güç ilişkilerine dahil olduğunu gösteriyor.

Güç konularını temsil hakkındaki tartışmalara dahil etmek, bu kitabın sürekli olarak temsil sürecini kavrayışımızı sorgulamak, genişletmek ve karmaşıklaştırmak için uyguladığı yöntemlerden biri. 4. Bölüm "Başkası'nın gösterisi"nde Stuart Hall, 3. Bölümdeki 'farkı sergileme' konusunu, daha modern ve popüler kültür formları (yeni fotoğraflar, reklam, film ve popüler illüstrasyonlar) bağlamında ele alıyor. 'Irksal', etnik ve cinsel farkların bir dizi tarihi arşivden alınan farklı görsel örneklerde nasıl 'temsil edildiğine' bakıyor. 'Farklının' nasıl

'başka' olarak temsil edildiği ve stereotipleştirme yoluyla 'farkın' özselleştirilmesi konu alınıyor. Ancak tartışma geliştikçe bölüm, anlam pratiklerinin gerçekte nasıl 'bakma' şeklimizi yapılandırdığı (farklı 'bakma' şekillerinin bu temsil pratikleri tarafından tescil edildiği ve şiddet, fantezi ve 'arzu'nun da temsil pratiklerinde etkili olarak onları çok daha karmaşık ve anlamlarını daha çelişkili hale getirdiği) yönündeki daha kapsamlı bir soruya doğru yelken açıyor. Bölüm, 'temsil politikasında' bazı karşı stratejilerin (anlamın alt edilebilme şeklinin ve belirli bir temsil rejimine karşı çıkılabilir, yanıt verilebilir ve dönüştürülebilir mi sorularının) incelenmesiyle sona eriyor.

Seyirci ya da tüketicinin belirli temsil pratikleri tarafından nasıl konunun içine çekilip dahil edileceği sorusu, Sean Nixon'un özellikle erkekleri hedef alan modern reklam, dergi ve tüketici sektörlerinde yeni cinsiyetçi kimliklerin inşası hakkındaki 5. Bölümde yer alan "Maskülenliği sergilemek" yazısıyla geri dönüyor. Nixon son yıllarda medyadaki temsil pratiklerinin yeni 'maskülen kimlikler' inşa edip etmediğini soruyor. Farklı tüketim kültürü, perakendecilik ve sergileme dilleri, genç erkeklerin gittikçe daha fazla özdeşleşmeye davet edildiği yeni 'özne-konumları' geliştiriyor mu? Bu sorunun yanıtı olumluysa, bu görseller maskülenlik anlamlarının geç-modern dönem görsel kültüründe nasıl değişmekte olduğuna dair bize ne söylüyor? Nixon, 'maskülenliğin' sabit ve biyolojik olmaktan çok uzak olduğunu, farklı tarihsel bağlamlarda çok faklı anlamlar ('maskülen olma' ya da 'maskülen hale gelme'nin farklı yolları) edindiğini öne sürüyor. Nixon bu soruları ele almak için, önceki bölümlerdeki teorik perspektifleri genişletip uygulamakla kalmıyor, psikanalizle zenginleştirilmiş kültürel analiz ve film teorisi de dahil olmak üzere yeni perspektifler ekliyor.

6. ve sonuncu bölüm "Tür ve toplumsal cinsiyet: Pembe dizi örneği"nde Christine Gledhill bizi popüler kültürün zengin, anlatıma dayalı dünyasına ve türlerine götürerek temsilin televizyonda sunulan pembe dizilerde nasıl işlediğini inceliyor. Bunlar modern yaşamın çok popüler olan söylem, referans ve işleyiş şekli açısından genellikle 'feminen' olarak tanımlanmış popüler kültür içinde ve gittikçe artan ölçüde dünya genelinde, anlamları dolaşıma sokan kurgusal anlatım kaynakları.

Gledhill, bir TV programı türündeki bu cinsiyetçi özdeşleştirmenin inşa edilme şeklini detaylandırıyor. Böyle bir 'temsil alanı'nın neden ve nasıl popüler kültür içinde incelenmesi gerektiğini, cins ve cinsiyet unsurlarının anlatım yapılarını, bu yapıların temsil formlarıyla nasıl etkileşime geçtiğini ve bu popüler formların nasıl ideolojik açıdan şekillendirildiğini, biçim değiştirdiğini konu alıyor. Pembe dizilerde dolaşımda olan anlamların, sıklıkla basmakalıp olan, üretilmiş olarak dışlanan maskülen ve feminen özdeşleşmelerin anlamının tartışmaya açıldığı ve dönüşüme uğradığı söylemsel alana nasıl girdiğini inceliyor.

Kitap, farklı kültürel araçlar ve söylemlerden temel olarak *görsel* dile odaklanan çok sayıda örnek kullanıyor. Bu örnekler, kitapta sizin gerçekleştireceğiniz çalışmanın kilit önemde kısmı, sadece 'resimleme' amacını taşımıyorlar. Temsil ancak anlamın somut anlamlandırma, 'okuma' ve yorumlama pratiklerinde üstlendiği güncel somut formlarla ilişkili halde uygun biçimde analiz edilebilir ve bu formlar da sembolik anlamın dolaşıma sokulduğu güncel işaretler, semboller, figürler, görüntüler, anlatılar, kelimeler ve seslerin (materyal formlar) analizini gerektirir. Örnekler bu analiz hünerlerini uygulamaya geçirme ve gündelik kültürel yaşamda bizi çevreleyen çok sayıda benzer anlara uygulama fırsatı sağlıyor.

"Bu görsel ne anlama geliyor?" ya da "Bu reklam ne söylüyor?" sorusuna verilecek tek ya da 'doğru' bir yanıt olmadığını vurgulamak önemli. Bu şeylerin 'tek bir gerçek anlamı' olacağını ya da bu anlamların zaman içinde değişmeyeceğini garanti edebilen bir yasa olmadığından, bu alanda yapılacak çalışmalar yorumlayıcı olmak zorunda: Kimin 'doğru' ve kimin 'yanlış' olduğu arasında değil, eşit ölçüde makul ama bazen rekabet eden, çelişen anlam ve yorumlar arasında bir tartışma. Bu tartışmalı okumaları 'çözüme kavuşturma'nın en iyi yolu somut örneğe bir daha bakmak ve yaptığınız 'okumayı' ve size göre hangi anlamları ürettiği konusunu, kullanılan güncel pratikler ve anlam formları ile ilgili olarak detaylı bir şekilde gerekçelendirmeye çalışmaktır.

Kişi, anlamın dolambaçsız ya da şeffaf olmadığını kısa zamanda keşfediyor ve temsil konusu içinde ilerlerken kendisi de değişiyor. Değişken bir alıcı; bağlam, kullanım ve tarihsel

koşullara göre değişiyor ve dönüşüyor. Bu yüzden asla nihai olarak sabitlenmiyor. Mutlak Gerçek'le olan randevusunu her zaman erteliyor ya da 'ağırdan alıyor'. Yeni koşullara uyum sağlamak her zaman tartışılıyor ve tartışmalar birbirine eklemleniyor. Çoğunlukla çekişmelere konu oluyor ve bazen de uğruna savaşılıyor. Her zaman, her kültürde aynı zamanda dolaşımda olan farklı anlam devreleri, anlam oluşturmak ya da düşündüğümüz şeyi ifade etmek için yararlandığımız kesişen söylemsel oluşumlar mevcuttur.

Dahası, anlamlarla net, rasyonel ya da araçsal bir ilişkimiz yok. Anlamlar hem olumlu hem de olumsuz türde güçlü duygu ve hisleri harekete geçirir. Çelişkili çekimlerini, belirsizliklerini hissederiz. Bazen kendi kimliklerimizi sorgulamamızı sağlarlar. Aklımızı meşgul ederler çünkü önemlidirler ve ciddi sonuçların yayılabileceği tartışmalardır. 'Normal'in ne olduğunu, kime ait olduğunu ve dolayısıyla kimin dışarıda kaldığını tanımlarlar. Güç ilişkilerinde sağlam bir yere sahiptirler. Hangi erkek / kadın, siyah / beyaz, zengin / fakir, eşcinsel / heteroseksüel, genç / yaşlı, yurttaş / yabancı anlamlarının hangi koşullarda geçerli olduğuna bağlı olarak hayatlarımızın ne kadar derinden şekillendiğini düşünün. Anlamlar çoğunlukla keskin bir şekilde zıt olan çiftler şeklinde düzenlenir. Ancak temsiller sonsuz bir zincir halinde birbiriyle iletişime geçtiğinden, birbirinin yerini aldığından, birbirini yerinden ettiğinden bu çiftler sürekli olarak sarsılır. Materyal ilgi alanlarımız ve bedenlerimizden hesap sorulabilir ve anlamın nasıl verildiği-alındığına bağlı olarak farklı durumlara farklı bir şekilde dahil edilebilir, inşa edilebilir ve yorumlanabilirler. Ama korkularımız ve fantezilerimiz, arzu ve tiksinme, çelişki ve saldırganlık hisleri eşit ölçüde iç içe geçmiştir. Bu temsil sürecine ne kadar yakından bakarsak, onu uygun bir şekilde tanımlamak ya da açıklamak o kadar karmaşıklaşır. Kitaptaki birkaç bölümün birden bir dizi teori ve kavramı listelemesinin nedeni de bu, sırlarını çözmekte bize yardımcı olmak.

'Temsil pratikleri' derken kastettiğimiz şey, kavram, fikir ve duyguları aktarılabilen ve anlamlı bir şekilde yorumlanabilen sembolik bir formda somutlaştırmak. Anlam bir kültür içinde etkili bir şekilde dolaşıma girecekse bu pratiklerin alanına girmek zorundadır. Ve zincirdeki başka bir noktada 'deşifre

edilmeden' ya da anlaşılır bir şekilde teslim alınmadan kültürel devre etrafındaki 'geçişini' tamamlamış kabul edilemez. O halde dil, ne anlamı gönderenin ne de teslim alanın mülkiyetindedir. Dil, temsil yoluyla anlam üretiminin gerçekleştiği, paylaşılan bir kültürel 'alandır'. Mesajların ve anlamların alıcısı, orijinal anlamın doğru ve şeffaf bir şekilde yansıtıldığı pasif bir ekran değildir. 'Anlamı almak' bir anlam kastetme pratiği olduğu kadar 'anlamlandırma' pratiğidir de. Konuşan, dinleyen, yazan ya da okuyan kişiler, her zaman çift yönlü, her zaman interaktif olan bir sürecin (çünkü roller sıklıkla değiştirilir) aktif katılımcılarıdır. Temsil tek yönlü bir aktarıcı olmaktan çok, bir diyalog modelinde işlev görür: evet, dedikleri gibi, *söylemsel*dirler. Bu 'diyaloğu' sürdüren şey, anlamın sonsuza kadar değişmeden kalacağını garanti edemeyen anlamı sabitleme çabası, tam da *gücün söyleme* müdahale etmesinin nedeni olsa da paylaşılan, kültürel kodların varlığıdır. Ama güç anlam ve bilgi aracılığıyla dolaşımda olsa bile, kodlar ancak bir seviyede paylaşıldığı sürece, en azından 'konuşanlar' arasında etkili 'çeviriyi' mümkün kıldıkları ölçüde işe yarar. Belki de anlamı, daha az 'doğruluk' ve 'gerçek' anlamında, daha çok etkili değiştokuş anlamında (kültürel iletişimi kolaylaştıran ama bu sırada aynı kültürel devre içindeki farklı 'konuşanlar' arasında fark ve gücün her zaman var olacağını kabul eden bir *çeviri* süreci) düşünmeyi öğrenmemiz gerek.

Referanslar

DU GAY, P. (ed.) (1997) *Production of Culture/Cultures of Production*, Londra, Sage/ The Open University (Serideki 4. kitap).

DU GAY, P., HALL, S., JANES, L., MACKAY, H. ve NEGUS, K. (1997) *Doing Cultural Studies: the story of the Sony Walkman*, Londra, Sage/ The Open University (bu serideki 1. kitap).

HALL, S. (ed,) (1977) *Representation: cultural representations and signifying practices*, Londra, Sage/ The Open University (bu serideki 2. kitap).

MACKAY, H. (ed.) (1997) *Consumption and Everyday Life*, Londra, Sage/ The Open University (bu serideki 5. kitap).

THOMPSON, K. (ed.) (1997) *Media ad Cultural Regulation*, Londra, Sage/ The Open University (bu serideki 6. kitap).

WOODWARD, K. (ed.) (1997) *Identity and Difference*, Londra, Sage/ The Open University (bu serideki 3. kitap).

1. BÖLÜM
TEMSİL İŞİ
Stuart Hall

İçindekiler

1. TEMSİL, ANLAM VE DİL

Bu bölümde 'kültürel devinim'in kilit önemdeki süreçlerinden birine odaklanacağız (bkz. **du Gay, Hall** vd., 1997 ve bu kitabın Girişi): *temsil* pratiklerine. Bu bölümün amacı size bu konuyu tanıtmak, konunun neden önemli olduğunu ve kültürel çalışmalarda neden ona bu kadar önem verdiğimizi açıklamaktır.

Temsil kavramı, kültürel çalışmalarda yeni ve önemli bir yer işgal etmeye başladı. Temsil, anlam ve dilin kültürle ilişki kurmasını sağlar. Peki ama insanların temsilden kastettiği şey tam olarak nedir? Temsilin kültür ve anlamla ne ilgisi vardır? Terimin yaygın bir kullanımı şöyle: "Temsil, bir şey hakkında anlamlı bir şey söylemek ya da dünyayı diğer insanlara anlamlı bir şekilde tasvir etmek için dilin kullanılması demektir." "Hepsi bu kadar mı?" diye sorabilirsiniz. Hem evet hem hayır. Temsil, anlamın üretildiği ve bir kültürün üyeleri arasında değiştokuş edildiği sürecin temel parçasıdır. Şeyleri simgeleyen ya da tasvir eden dil, işaretler ve görüntülerin kullanılmasını içerir. Ama bu, kısa süre içinde keşfedeceğiniz gibi, basit ya da dolambaçsız bir süreç olmaktan çok uzaktır.

Temsil kavramı anlam ve dilin kültürle ilişki kurmasını nasıl sağlar? Bu bağlantıyı daha iyi keşfetmek için dilin dünyayı tasvir etmekte nasıl kullanıldığına dair bir dizi farklı teoriye göz atalım. Üç açıklama ya da teori arasındaki farkları belirleyeceğiz: bu teoriler, temsile *yansıtıcı*, *kasıtlı* ve *inşacı* yaklaşımlar. Dilin yaptığı, nesneler, insanlar ve olaylar dünyasında zaten var olan bir anlamı yansıtmak mıdır (*yansıtıcı*)? Dilin yaptığı şey, konuşmacının, yazarın ya da ressamın söylemek istediği, kişisel olarak kastettiği şeyi ifade etmek midir (*kasıtlı*)? Yoksa anlam, dil içinde ve dil yoluyla inşa mı edilir (inşacı)? İlerleyen sayfalarda bu üç yaklaşım hakkında daha fazla bilgi edineceksiniz.

Bölümün büyük çoğunluğunda *inşacı* yaklaşımı keşfediyor olacağız çünkü son yıllarda kültürel çalışmalar alanında en önemli etkiyi yapan perspektif bu oldu. Bu bölüm, inşacı yak-

laşımın iki temel versiyonunu ya da modelini incelemeyi tercih ediyor –büyük ölçüde önemli İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure'den etkilenen *göstergebilimsel* yaklaşım ile Fransız filozof ve tarihçi Michel Foucault'yla ilişkilendirilen *söylemsel* yaklaşım. Bu kitapta yer alan sonraki bölümler, diğer yaklaşımların yanı sıra bu iki yaklaşımı da tekrar ele alacak, böylece onlar hakkındaki anlayışınızı sağlamlaştırma ve farklı analiz alanlarına uygulama fırsatını elde edeceksiniz. Diğer bölümler de oluşturmacı yaklaşımların farklı şekillerde göstergebilimsel ve Foucaultcu yaklaşımlara uyguladığı teorik paradigmaları tanıtacak. Ancak bu bölümlerin hepsi de temsilin doğasını sorguluyor. Öncelikle bu soru üzerinde düşünelim.

1.1 Anlam Yaratmak, Şeyleri Temsil Etmek

Bu bağlamda değerlendirecek olursak **temsil** gerçekte ne anlama gelir? Temsil sürecine ne dahildir? Temsil nasıl işler?

Kısaca belirtmek gerekirse temsil, dil yoluyla anlam üretilmesidir. *Shorter Oxford English Dictionary* bu kelimeyle ilgili iki anlam sunuyor:

1. Bir şeyi temsil etmek, onu tanımlamak ya da tarif etmek, betimlemek, resmetmek ya da hayal gücü yoluyla onu zihinde canlandırmaktır; zihnimize ya da duyulara onun bir suretini yerleştirmektir. Örneğin, "Bu resim Habil'in Kabil tarafından öldürülmesini temsil ediyor" cümlesinde olduğu gibi.

2. Temsil etmek, aynı zamanda simgelemek, kastetmek, örnek oluşturmak, yerini tutmak anlamına da gelir. Örneğin "Hıristiyanlıkta, haç İsa'nın çektiği acıları ve çarmıha gerilmesini temsil eder" cümlesinde olduğu gibi.

Resimdeki figürler Habil ve Kabil'in hikâyesini *tarif eder* ve aynı zamanda onun *yerini tutar*. Benzer şekilde, haç sadece birbirine çivilenmiş iki ahşap kalastan oluşur ama Hıristiyanlık inancı ve öğretisi bağlamında Tanrı'nın Oğlu'nun çarmıha gerilmesi hakkında daha kapsamlı bir dizi anlamı simgeler ya da temsil eder ve bu, kelimelere döküp resmedebildiğimiz bir bağlamdır.

ETKİNLİK 1

Temsil hakkında basit bir egzersiz yapalım. Odadaki herhangi bir tanıdık nesneye bakın. Ne olduğunu anında bileceksiniz. Peki, hangi nesne olduğunu nereden biliyorsunuz? 'Tanımak' ne anlama geliyor?

Şimdi, yapmakta olduğunuz şey hakkında bilinçli olmaya çalışın. Bunu yaparken neler olduğunu gözlemleyin. Nesneyi tanıyorsunuz çünkü düşünce süreciniz nesneye dair görsel algınızı kafanızda mevcut olan bir kavrama dayanarak deşifre ediyor. Böyle olmak zorunda çünkü bakışlarınızı nesneden uzaklaştırırsanız 'zihin' gözünüzde canlandırarak hâlâ onun hakkında düşünebilirsiniz. Haydi, işlemi sürdürmeyi deneyin: Bir yanda nesne var... ve bir yanda da onun ne olduğunu, ona dair görsel imajınızın ne anlama geldiğini anlatan kafanızın içindeki kavram.

Şimdi ne olduğunu söyleyin. Sesli söyleyin: 'Bir lamba' ya da bir masa, kitap, telefon ya da her neyse. Nesnenin kavramı sizin ona dair sahip olduğunuz zihinsel temsilden, onun için kullandığınız kelime aracılığıyla bana geçti. Kelime, kavram anlamına gelir ya da onu temsil eder ve dünyadaki 'gerçek' bir nesneden ya da hayal ürünü (tıpkı hiç kimsenin gerçekte görmediği, bir iğnenin ucunda dans eden melekler gibi) bir nesneden söz etmek veya onu isimlendirmek için kullanılabilir.

Dil yoluyla şeylere bu şekilde anlam verirsiniz. İnsanların nesneler ve olaylar dünyasını böyle 'anlamlandırırsınız' ve bu şeyler hakkındaki karmaşık bir düşünceyi diğer insanlara böyle ifade edebilir ya da diğer insanlarla, dil aracılığıyla onların anlayabileceği şekillerde iletişim kurarsınız.

Düşüncelerimizi temsil etmek için neden bu karmaşık süreçten geçmek zorundayız? Elinizde tuttuğunuz bardağı bir yere koyup odadan dışarı çıkarsanız, bardak artık fiziksel olarak yanınızda olmasa da hâlâ bardak hakkında *düşünebilirsiniz*. Aslında bir bardağı düşünemezsiniz. Sadece bardak *kavramını* düşünebilirsiniz. Dilbilimcilerin söylemeyi çok sevdiği gibi, "Köpekler havlar ama köpek 'kavramı' havlayamaz ya da ısıramaz." Gerçek anlamda bardaktan bahsedemezsiniz de, sadece su içerken kullanılan nesneleri anlatmak için kullandığımız dilsel işaret olan *kelimeyi* –BARDAK– söyleyebilirsiniz. *Temsil* burada devreye girer. Temsil, zihinlerimizde, dil yoluyla kavramlar için anlam üretmektir. Kavramlar ve diller, 'gerçek' dünyaya ait nesneleri, insanları, olayları veya kurgusal nesnelerin, insanların ve olayların dünyasını *işaret etmemizi* sağlayan bir bağdır.

Yani *iki* süreç, iki **temsil sistemi** söz konusudur. Öncelikle, her tür nesne, insan ve olayı, kafamızın içinde taşıdığımız bir dizi kavram ya da *zihinsel temsille* ilişkilendiren bir 'sistem' var. Onlar olmadan dünyayı anlamlı bir şekilde yorumlayamazdık. Öyleyse anlam, her şeyden önce, dünyayı işaret eden ya da onu 'temsil eden', böylece hem kafamızın içindeki hem de

dışındaki şeyleri adlandırmamıza imkân sağlayan ve düşüncelerimizde şekillenen kavramlar ve görseller sistemine bağlıdır.

İkinci 'temsil sistemi'ne göz atmadan önce, söylediğimiz şeyin çok daha karmaşık bir sürecin basitleştirilmiş bir versiyonu olduğunu belirtmemiz gerek. Algılayabildiğimiz şeyler için (insanlar ya da sandalye ve masa gibi materyal nesneler) kavramları nasıl oluşturabildiğimizi görmek yeterince kolaydır. Ama basit bir şekilde göremediğimiz, hissedemediğimiz ya da dokunamadığımız belirsiz ve soyut şeyler için de kavramlar oluştururuz. Örneğin savaş, ölüm, arkadaşlık ya da aşk kavramlarımızı düşünün. Ayrıca, belirttiğimiz gibi, asla görmediğimiz, muhtemelen de göremeyeceğimiz şeyler ve uydurduğumuz kişi ve yerler için de kavramlar oluştururuz. Örneğin, melekler, denizkızları, Tanrı, Şeytan, Cennet ve Cehennem, Middlemarch (George Eliot'un romanındaki kurgusal kırsal kasaba) ya da Elizabeth (Jane Austen'in *Gurur ve Önyargı*'sının kahramanı) hakkında da net bir kavramımız olabilir.

Bunu bir 'temsil *sistemi*' olarak adlandırdık. Bunun nedeni, tüm bunların bireysel kavramlardan değil, farklı kavram düzenleme, kümeleme, sıralama, sınıflandırma ve aralarında karmaşık ilişkiler kurma yollarından oluşmasıdır. Örneğin, kavramlar arasında ilişkiler yerleştirmek ya da birbirlerinden ayırt etmek için benzerlik ve farklılık ilkelerini kullanıyoruz. Dolayısıyla, bazı açılardan kuşların gökyüzündeki uçaklar gibi olduğuna dair, ikisi de uçtuğu için benzer oldukları gerçeğine dayanan bir fikrim var ama aynı zamanda, diğer açılardan farklı olduklarını da düşünüyorum çünkü biri doğanın bir parçasıyken diğeri insan yapımı. Karmaşık fikir ve düşünceler oluşturabilmek için kavramlar arasındaki ilişkileri böyle karıştırıp eşleştirmek, kavramlarımız farklı sınıflandırma sistemleri şeklinde düzenlendiği için mümkündür. Bu örnekte, birincisi uçan/uçmayan arasındaki ayrıma dayanıyor, ikincisi de doğal/insan yapımı arasındaki ayrıma. Bütün kavramsal sistemlerde geçerli olan bunun gibi başka düzenleme ilkeleri de var: Örneğin, sıralamaya göre (hangi kavram hangisini takip ediyor) ya da nedenselliğe göre (ne neye sebep oluyor) sınıflandırma yapılabiliyor. Burada önemli olan, rastgele bir kavramlar toplamından değil, birbiriyle karmaşık ilişkiler oluşturacak şekilde düzenlenmiş, sıralanmış ve sınıflandırılmış kavramlar-

dan bahsettiğimiz gerçeği. Kavramsal sistemimiz tam olarak böyledir. Ancak bu, temel noktayı sarsmıyor. Anlam, dünyadaki şeyler –gerçek ya da kurgusal insanlar, nesneler ve olaylar– ile onların *zihinsel temsilleri* olarak işlev görebilen kavramsal sistemler arasındaki ilişkiye bağlıdır.

Kafamda taşıdığım kavramsal harita sizinkinden tamamen farklı olabilirdi, bu durumda siz ve ben dünyayı tamamen farklı şekillerde yorumlar ya da anlamlandırırdık. Dünya hakkındaki düşüncelerimizi birbirimizle paylaşmamız ya da ifade etmemiz imkânsız olurdu. Aslında, muhtemelen her birimiz dünyayı benzersiz ve kendimize özgü bir şekilde anlıyor ve yorumluyoruz. Ama yine de iletişim kurabiliyoruz çünkü genel olarak aynı kavramsal haritaları paylaşıyor ve dolayısıyla dünyayı kabaca benzer şekillerde anlamlandırıyor ya da yorumluyoruz. 'Aynı kültüre ait olmak'tan bahsettiğimizde kastettiğimiz şey tam da bu. Dünyayı kabaca benzer şekillerde yorumladığımız için ortak anlamlar kültürü oluşturabiliyor ve böylece bir arada yaşadığımız bir sosyal dünya inşa ediyoruz. Bu yüzden 'kültür' bazen 'ortak anlamlar ya da ortak kavramsal haritalar' olarak tanımlanıyor (bkz. du Gay, Hall, vd., 1997).

Yine de ortak bir kavramsal harita yeterli değil. Ayrıca anlamlar ve kavramları temsil ya da değiştokuş edebilmemiz de gerekiyor ve bunu ancak ortak bir dile erişimimiz olduğunda yapabiliriz. Dolayısıyla dil, geniş anlam oluşturma sürecine dahil olan ikinci temsil sistemidir. Ortak kavramsal haritamız ortak bir dile tercüme edilmek zorundadır, böylece kavramlarımızı ve fikirlerimizi belirli yazılı kelimeler, telaffuz edilen sesler ya da görsel imajlarla ilişkilendirebiliriz. Kelimeler, sesler ya da görseller için kullandığımız, anlam taşıyan genel terim *işaret*tir. Bu işaretler, kafalarımızda taşıdığımız ve bir araya gelerek kültürümüzün anlam sistemlerini oluşturan kavramları ve aralarındaki kavramsal ilişkileri simgeler ya da temsil eder.

İşaretler, dili oluşturacak şekilde düzenlenir. Düşüncelerimizi kelimelere, seslere ya da görsellere tercüme etmemizi ve ardından bunları, bir dil olarak işlev göstererek anlamları ifade edip düşünceleri diğer insanlara aktarabilmek için kullanmamızı sağlayan şey ortak dillerin varlığıdır. 'Dil' teriminin burada çok geniş ve kapsayıcı bir şekilde kullanıldığını unutmayın.

Belirli bir dilin yazı ya da konuşma sistemi tabii ki 'dil'dir. Ama ister elde isterse mekanik, elektronik, dijital ya da başka bir şekilde üretilmiş olsun, görsel imajlar da anlam ifade etmek için kullanıldıklarında birer dildir. Alışıldık anlamda 'dilsel' olmayan diğer şeyler de öyle: örneğin yüz ifadelerinin ya da jestlerin 'dili' ya da moda, giysiler ya da trafik ışıklarının 'dili'. Müzik bile, farklı sesler ve akortlar arasında mevcut olan karmaşık ilişkilerden oluşan bir 'dil'dir ancak dünyadaki gerçek şeyler ya da nesnelerden bahsetmek için kolayca kullanılamadığından çok özel bir örnektir (daha detaylı bir bakış, **du Gay**, ed. 1998, ve **Mackay**, ed., 1997). Bir işaret işlevi gören, anlam taşıma ve ifade etme kapasitesine sahip bir sistemde diğer işaretlerle birlikte düzenlenen herhangi bir ses, kelime, görsel ya da nesne, bu bakış açısından bakıldığında 'bir dildir'. Burada analiz ettiğim anlam modeli sıklıkla 'dilsel' bir model olarak bu bağlamda tanımlanıyor ve bu temel modeli izleyen bütün anlam teorileri de sosyal bilimler ve kültürel çalışmalarda 'dilbilimsel dönüşe' ait olarak tanımlanıyor.

O halde, kültürde anlam sürecinin merkezinde iki ilişkili 'temsil sistemi' yer alıyor. Birincisi şeyler –insanlar, nesneler, olaylar, soyut fikirler vs.– ile kavramlar sistemimiz, kavramsal haritalarımız arasında bir dizi karşılık ya da bir eşdeğerler zinciri inşa ederek dünyayı anlamlandırmamızı sağlıyor. İkincisi ise kavramsal haritamız ve bu kavramları simgeleyen, temsil eden çeşitli diller şeklinde düzenlenmiş ya da sıralanmış bir dizi işaret arasında karşılıklar inşa etmeye dayanıyor. 'Şeyler', kavramlar ve işaretler arasındaki ilişki, dilde anlam üretiminin merkezinde yatar. Bu üç unsuru birbirine bağlayan sürece 'temsil' adını veriyoruz.

1.2 Dil ve Temsil

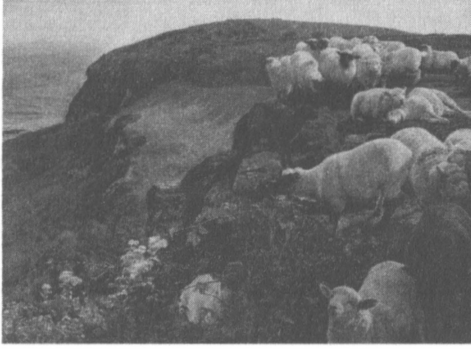
Aynı kültüre ait insanların, geniş anlamda benzer bir kavramsal haritayı paylaşmanın yanı sıra, bir dilin işaretlerini de benzer şekilde yorumlamaları gerekir, ancak bu şekilde anlamlar insanlar arasında etkili bir şekilde değiştokuş edilebilir. Peki ama hangi kavramın hangi şeye karşılık geldiğini nasıl bileceğiz? Ya da hangi kelimenin hangi kavramı etkili bir şekilde temsil ettiğini nasıl anlayacağız? Hangi ses ya da görsellerin, dil yoluyla, benim kavramlarımın anlamını ve onlarla

söylemek istediğim şeyi taşıyacağını nasıl bileceğim? Bu, görsel işaretlerde kısmen kolay görünebilir çünkü bir koyunun çizim, resim, fotoğraf ya da TV görüntüsü, benim anlatmak istediğim, kırda gezen yün kaplı bir hayvanla benzerlikler taşır. Yine de bir koyunun çizimi, resmi ya da dijital versiyonunun tam olarak 'gerçek' bir koyun gibi olmadığını kendimize hatırlatmamız gerek. Öncelikle, görsellerin çoğu iki boyutlu olurken, 'gerçek' koyun üç boyutta var olmaktadır.

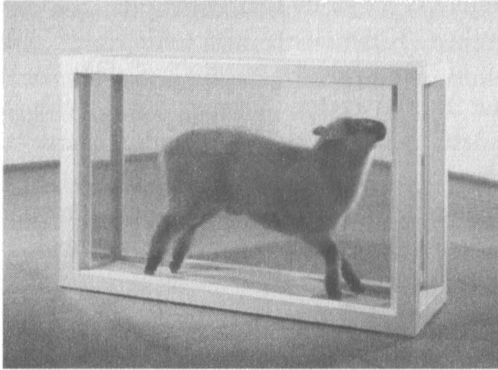
Görsel işaret ve görüntüler, kastettikleri şeye çok benziyor olsalar da hâlâ işarettirler: Anlam taşırlar ve dolayısıyla yorumlanmaları gerekir. Onları yorumlamak için, daha önce ele aldığımız iki temsil sistemini kullanmamız gerekir: kırdaki koyunu bir 'koyun' kavramıyla ilişkilendiren bir kavramsal haritaya ve görsel dilde gerçek nesneye benzeyen ya da bir şekilde 'onun gibi görünen' bir dil sistemine ihtiyaç vardır. Hepimizin işareti aynı şekilde 'okuduğumuzdan' emin olmak için oldukça sofistike bir kavramsal ve ortak dilbilim sistemine ihtiyaç duyacağımız bir 'koyun' karikatürünü ya da bir soyut resmini düşünürsek, bu argüman çok nettir. O zaman bile kendimizi bunun gerçekten bir koyun resmi olup olmadığını merak ederken bulabiliriz. İşaret ve imlemi arasındaki ilişki ne kadar belirsiz özellikteyse, anlam da o kadar belirsizliğe doğru kaymaya başlar. Anlam artık bir kişiden diğerine şeffaf bir şekilde akmaz.

Yani, kavram ile işaret arasındaki ilişkinin oldukça dolambaçsız göründüğü görsel dil örneğinde bile konu basit olmaktan çok uzaktır. Kelimelerin kastettikleri şeye görsel ya da sözel olarak hiç benzemediği yazılı-sözel dilde bu durum çok daha zordur. Bunun nedeni, kısmen farklı türde işaretler olmasıdır. Görsel işaretler *simgesel* işaretler olarak adlandırılır. Yani formlarında, kastettikleri nesne, kişi ya da olayla belirli bir benzerlik taşırlar. Bir ağacın fotoğrafı görsel algımızın görsel işaretlerle ilgili mevcut koşullarından bazılarını yeniden üretir. Diğer yandan, yazılı ya da sözel işaretler *dizinsel* olarak adlandırılır. Simgeledikleri şeyle hiçbir belirgin ilişkileri yoktur. A, Ğ, A, Ç harfleri doğadaki ağaçlara kesinlikle benzemez, 'ağaç' kelimesinin sesi de 'gerçek' ağaçlar gibi değildir. (Ağaçların bir sesi varsa şayet!) Bu temsiller sisteminde işaret, kavram ve simgeledikleri nesne arasındaki ilişki tamamen *rastlantı-*

saldır. 'Rastlantısal'dan kastımız, prensipte herhangi bir harf toplamının ya da herhangi bir düzendeki seslerin aynı işlevi görebileceğidir. Onların kavramını temsil etmek için ÇAĞA kelimesini –tersten yazılmış 'ağaç'– kullansaydık ağaçlar bunu umursamazdı. Bunu, Fransızcada çok farklı harflerin ve çok farklı seslerin, her açıdan aynı şeyi ('gerçek' bir ağaç) ve bildiğimiz kadarıyla aynı kavramı (doğada yetişen büyük bir bitki) kastetmek için kullanılması gerçeğinde net bir şekilde görüyoruz. Her iki dil de aynı kavramı kullanıyor gibi görünüyor. Ancak Türkçede AĞAÇ kelimesiyle temsil edilen kavram, Fransızcada ARBRE kelimesiyle temsil ediliyor.



FİGÜR 1.1 William Holman Hunt, *İngiltere Sahillerimiz* (*'Başıboş Koyun'*), 1852.



FİGÜR 1.2 S: Bir koyun ne zaman koyun değildir? C: Bir sanat eseri olduğunda. (Damien Hirst, *Sürüden Uzakta*, 1994).

1.3 Kodları Paylaşmak

O halde soru şu: Aynı kültüre ait olan, aynı kavramsal haritayı paylaşan ve aynı dili konuşan-yazan insanlar, AĞAÇ kelimesini oluşturan rastlantısal harf ve sesler kombinasyonunun 'doğada yetişen büyük bir bitki' kavramını simgelediğini ya da temsil ettiğini nasıl bilir? Bir olasılık, dünyadaki nesnelerin bir şekilde 'gerçek' anlamlarını somutlaştırıp sabitlemesidir. Ama ağaçların ağaç olduklarını *bildikleri* kesin değilken, daha da az kesin olan şey, kendilerine dair kavramı temsil eden kelimenin Türkçede AĞAÇ ve Fransızcada ARBRE olarak yazıldığını bildikleridir! Onlar açısından, İNEK ya da VACHE hatta XYZ olarak yazılmaları da mümkündü. Anlam nesnede, kişide ya da şeyde değildir, kelimenin *içinde* de değildir. Anlamı sıkı bir şekilde sabitleyenler biziz: öyle ki anlam bir süre sonra bize doğal ve kaçınılmaz görünmeye başlar. Anlam, *temsil sistemi* tarafından *inşa edilir*. Kavramsal sistemimiz ve dil sistemimiz arasında, bir ağacı her düşündüğümüzde kodun bize Türkçe AĞAÇ ya da Fransızca ARBRE kelimesini kullanmamızı söyleyeceği şekilde ilişkiyi yerleştiren kod tarafından inşa edilir ve sabitlenir. Kod, kültürümüzde –yani kavramsal ve dil kodlarımızda– 'ağaç' kavramının belirli bir düzende sıralanmış A, Ğ, A, Ç harfleri tarafından temsil edildiğini söyler, tıpkı Mors alfabesinde V işaretinin (II. Dünya Savaşı'nda Churchill'in 'zafer'i simgelemek ya da temsil etmek için kullandığı) nokta, nokta, nokta, çizgi olması veya 'trafik dilindeki işaretlerin (yeşil=ilerle! ve kırmızı=dur!) belli bir anlama gelmesi gibi.

O halde, 'kültür' hakkında düşünmenin bir yolu bu ortak kavramsal haritalar, ortak dil sistemleri ve *aralarındaki çeviri ilişkilerini yöneten kodlardır*. Kodlar, kavramlar ve işaretler arasındaki ilişkileri sabitler. Farklı diller ve kültürlerde anlamı dengeler. Hangi fikri aktarmak için hangi dili kullanacağımızı söyler. Tersi de doğrudur. Kodlar, duyduğumuz ya da okuduğumuz işaretlerle hangi kavramların kastedildiğini de söyler. Kodlar, kavramsal sistemimiz ve dilsel sistemlerimiz (hatırlayın, geniş anlamda 'dilsel') arasındaki ilişkileri gelişigüzel bir şekilde sabitleyerek anlaşılır bir şekilde konuşup dinlememizi sağlar; anlamın konuşandan dinleyene geçirilmesine ve bir kültür içinde etkili bir şekilde aktarılmasına imkân sağlayan

kavramlarımız ve dillerimiz arasında çevrilebilirliği yerleştirir. Bu çevrilebilirlik doğa tarafından oluşturulmuş ya da tanrılar tarafından bağışlanmış değildir; bu, bir dizi sosyal geleneğin sonucudur, sosyal olarak kültürün içinde sabitlenir. İngilizce, Fransızca ya da Hintçe konuşanlar, zaman içinde ve bilinçli bir karar ya da seçim olmaksızın, kendi dillerinde belirli işaretlerin belirli kavramları temsil edeceği yönünde, yazılı olmayan bir anlaşmaya, bir tür yazılı olmayan kültürel uzlaşıya varmış olur. Çocuklar bunu öğrenir ve böylece sadece biyolojik bireyler değil, kültürel özneler haline gelirler. Temsil sistemini ve düzenini, onları kültürel açıdan yetkin özneler olarak işlev görmelerini sağlayacak kültürel 'uzmanlık'la donatan dil ve kültürlerinin kodlarını öğrenirler. Bu bilgi genlerinde kayıtlı değildir, sistemin düzenini öğrenirler ve aşamalı olarak 'kültürlü bireyler', yani kültürlerinin bir üyesi, *haline gelirler*. Temsil sistemleri yoluyla –yazma, konuşma, jestler, görselleştirme ve benzeri– belirli kavram ve fikirleri ifade etmeleri ve aynı sistemler kullanılarak kendilerine iletilen fikirleri yorumlamalarını sağlayan kodları farkına varmadan içselleştirirler.

Anlam, dil ve temsilin kültür incelemesinde neden bu kadar önemli unsurlar olduğunu şimdi daha kolay anlayabilirsiniz. Bir kültüre ait olmak kabaca aynı kavramsal ve dilsel evrene ait olmak, kavram ve fikirlerin farklı dillere nasıl tercüme edildiğini ve dilin dünyadan bahsetmek ya da onu *referans almak* için nasıl yorumlanabileceğini bilmek demektir. Bu şeyleri paylaşmak dünyayı aynı kavramsal harita içinde görmek ve aynı dil sistemleri aracılığıyla ondan anlam çıkartmaktır. Sapir ve Whorf gibi ilk dönem dil antropologları, bu anlayışı mantığın uçlarına taşıyarak hepimizin kendi kültürel perspektiflerimize ya da 'zihniyetlerimize' tıkılıp kaldığımızı ve bu kavramsal evrene dair en iyi ipucunun dil olduğunu öne sürdü. Bu gözlem, bütün insan kültürlerine uygulandığında, günümüzde kültürel ya da dilsel *görecilik* hakkındaki düşüncelerimizin temelinde yatar.

ETKİNLİK 2

Farklı kültürlerin kavramsal olarak dünyayı nasıl farklı sınıflandırdığı, bunun anlam ve temsil konusunda ne çıkarımlar sunduğu hakkında daha fazla düşünmek isteyebilirsiniz.

İngiliz dili, sulu kar (sleet) ve kar (snow) arasında basit bir ayrım yapar. Çok farklı, uç seviyede ve sert hava koşullarında hayatta kalmak zorunda olan Inuit halkları (Eskimolar) kar ve karlı hava için çok daha fazla sayıda kelimeye sahiptir. Scott Kutup Araştırma Enstitüsü'nün kar kelimesine karşılık gelen Inuit terimlerini Tablo 1.1'de inceleyin. İngilizcedekinden çok daha fazla sayıda, daha incelikli ve detaylı ayrımlar yapan kelime söz konusu. Inuit halkları hava durumu konusunda İngilizceyle kıyaslandığında çok daha karmaşık bir sınıflandırıcı kavramsal sisteme sahiptir. Örneğin, romanı Smilla ve Karlar'da (Yerdeniz Yayınları, 2005) Grönland'dan bahseden romancı Peter Hoeg, 'Lapa buz denen sabunumsu bir karışım şeklinde birleşen, aşamalı olarak buzdan tabak ya da krep formları oluşturan ve bir pazar günü soğuk bir öğle vakti tek bir katı tabaka halinde donan" 'frazil buz'u grafik şeklinde tarif eder. Bu ayrımlar sürekli hava durumundan bahseden İngilizler için bile fazla ince ve detaylı! Ancak soru şu: Inuit halkı gerçekte karı İngilizlerden farklı mı deneyimler? Dil sistemleri hava durumunu farklı kavramsallaştırdıklarını düşündürüyor. Ama deneyimimiz nereye kadar dilsel ve kavramsal evrenimize bağlıdır?

Tablo 1.1: Kar ve buz için kullanılan İnuit terimleri

kar		**buz**	**siku**
esiyor	piqtuluk	tava, kırık	siqumniq
tipi var	piqtuluktuq	buzlu su	immiugaq
yağıyor	qanik	eriyor – su yapmak	immiuqtuaq
yağıyor; - kar yağıyor	qaniktuq	mum	illauyiniq
hafif yağıyor	qaniaraq	yassı	qaimiq
hafif – yağıyor	qaniaraqtuq	parıltı	quasaq
ilk tabaka	apilraun	yığılmış	ivunrit
derin yumuşak	mauya	pürüzlü	ivvuit
toplanmış – su yapmak için	aniu	kıyı	tugiu
hafif yumuşak	Aquluraq	karaya bağlı	tuvaq
şeker	pukak	sulu kar	quna
su dolu, peltemsi	masak	genç	sikuliaq
masak'a dönüşüyor	masaguqtuaq		
sulu	maqayak		
ıslak	misak		
ıslak yağış	qanikkuk		
ıslak – yağıyor	qanikkuktuq		
bir yüzeyde sürüklenmek	natiruvik		
bir yüzeyde sürükleniyor	natiruviktuaq		
bir yüzeyde yatıyor	apun		
kar tanesi	qanik		
... ile sürükleniyor	apiyuaq		

Kültürel kodlar hakkındaki bu tartışmadan çıkan bir sonuç, eğer anlam doğada sabitlenmiş bir şeyin değil de sosyal, kültürel ve dilsel geleneklerimizin bir sonucuysa o halde anlamın asla *nihai olarak sabitlenemeyeceğidir*. Hepimiz kelimelerin farklı anlamlar taşımasına izin verme konusunda 'anlaşabiliriz', örneğin 'gay' [*neşeli* ve aynı zamanda *eşcinsel* anlamlarına gelir - çn.] kelimesinin anlamı ya da gençlerin 'wicked!' [*fena, kötü* - çn.] kelimesini bir onaylama terimi olarak kullanmasında olduğu gibi. Tabii ki dilde *bir miktar* anlam sabitlemesi olmak zorundadır, aksi takdirde birbirimizi asla anlayamazdık. Bir sabah kalkıp aniden 'ağaç' kavramını VYXZ harfleri ya da kelimesiyle temsil etmeye karar verip insanların ne dediğimizi anlamasını bekleyemeyiz. Diğer yandan, mutlak ya da nihai bir anlam sabitlemesi söz konusu değildir. Sosyal ve dilsel gelenekler zaman içinde değişir. Modern işletmecilik dilinde bizim 'öğrenciler', 'alıcılar', 'hastalar' ve 'yolcular' dediklerimizin hepsi 'müşteriler'e dönüşmüş durumda. Dilsel kodlar bir dilden diğerine büyük bir değişiklik gösterir. Çok sayıda kültür, bizim için normal ve yaygın ölçüde makul olan kavramlar için bir kelime karşılığına sahip değildir. Kelimeler sürekli olarak yaygın kullanımların dışına çıkar ve yeni cümleler icat edilir: örneğin, şirketlerin insanları işten çıkartma işlemini temsil etmek için kullanılan 'küçülme' kelimesini düşünün. Asıl kelimeler sabit kalsa da çağrıştırdıkları anlam değişir ya da değişik bir nüans edinir. Sorun özellikle çeviri alanında öne çıkıyor. Örneğin İngilizce *know* ve *understand* kelimeleri arasındaki fark, Fransızca *savoir* ve *connaitre* kelimeleri arasındaki farkın aynısı mıdır ve aynı kavramsal ayrımı mı yansıtır? Belki ama bundan emin olabilir miyiz?

Ama asıl konu, anlamın, şeylerin doğasında, dünyada olmadığıdır. Anlam inşa edilir, üretilir. Anlam, bir anlamlandırma pratiğinin (anlam üreten, *şeylerin anlamlı olmasını sağlayan* bir pratiğin) sonucudur.

1.4 Temsil Teorileri

Geniş anlamda konuşursak dil yoluyla anlam temsilinin nasıl işlediğini açıklayan üç yaklaşım vardır. Bu yaklaşımları yansıtıcı, kasıtlı ve inşacı yaklaşımlar olarak adlandırabiliriz. Her birini "Anlamlar nereden gelir?" ve "Bir kelime ya da görün-

tünün 'gerçek' anlamını nasıl biliriz?" sorularını yanıtlama deneyimi olarak düşünebilirsiniz.

Yansıtıcı yaklaşımda anlamın gerçek dünyadaki nesnede, kişide, fikirde, hatta olayda yattığı ve dilin bir ayna gibi işlev görerek dünyada zaten mevcut olan gerçek anlamı *yansıttığı* düşünülür. Şair Gertrude Stein'in bir seferinde dediği gibi, "Bir gül, bir güldür". MÖ 4. yüzyılda Yunanlılar dilin, hatta çizim ve resmin, doğaya nasıl ayna tuttuğunu ya da onu taklit ettiğini açıklamak için mimesis kavramını kullandılar; Homeros'un muhteşem şiiri *İlyada*'nın bir dizi kahramanca olayı 'taklit ettiği'ni düşündüler. Yani dilin sadece, dünyada zaten mevcut olan ve sabitlenmiş gerçeği yansıtarak ya da taklit ederek işlev gördüğünü söyleyen teori 'mimetik' olarak adlandırılır.

Tabii ki temsil ve dilin mimetik teorilerinde kesin bir gerçek vardır. Daha önce de işaret ettiğimiz gibi, görsel işaretler temsil ettikleri nesnelerin şekil ve dokusuyla bir şekilde ilişkilidir. Ancak yine daha önce işaret ettiğimiz gibi, bir *gül*ün iki boyutlu görsel imajı bir işarettir, bahçede yetişen, dikenli ve goncalı gerçek bitkiyle karıştırılmaması gerekir. Çok iyi anladığımız ama tamamen kurgusal ya da fantezi ürünü olan ve bütünüyle hayal gücünün eseri dünyalardan bahseden çok sayıda kelime, ses ve görüntü olduğunu da unutmayın; artık birçok insana göre *İlyada*'nın büyük bir bölümü de bunlara dahildir! Tabii ki daha önce de söylediğimiz gibi, bir bahçede yetişen gerçek bitkilerden *bahsetmek* için 'gül' kelimesini kullanabilirim. Ama bunun nedeni, kavramı belirli bir kelime ya da görüntüyle ilişkilendiren kodu biliyor olmamdır. Gerçek bir gülü düşünemem, ondan bahsedemem ya da çizimini yapamam. Ve biri bana kendi kültüründe bir bitki için kullanılan 'gül' diye bir kelime olmadığını söylerse bahçedeki gerçek bitki, aramızdaki iletişim bozukluğunu çözemez. Kullandığımız farklı dil kodlarının gelenekleri içinde, ikimiz de haklıyızdır ve birbirimizi anlamamız için, ikimizden birinin diğer kişinin kültüründe çiçekle kelimeyi ilişkilendiren kodu öğrenmesi gerekir.

Temsilde anlama ikinci yaklaşım bunun tam tersini öne sürer. Konuşan, yazan kişinin dünyaya dair kendine özgü yorumunu dil yoluyla empoze ettiğini savunur. Kelimeler, yazarın vermeye çalıştığı anlamı ifade eder. Bu **kasıtlı yaklaşım**dır.

Bireyler olarak hepimiz, bizim için özel ya da benzersiz olan şeyleri, dünyayı görme biçimimizi aktarmak ya da iletmek için dili kullandığımızdan bu yaklaşımda doğruluk payı vardır. Ancak genel bir dil yoluyla temsil teorisi olarak, kasıtlı yaklaşım da kusurludur. Dilde tek ya da benzersiz anlam kaynağı olamayız çünkü bu, kendimizi tamamen kişiye özel dillerde ifade edebileceğimiz anlamına gelir. Ama dilin özü iletişimdir ve bu da ortak dilsel geleneklere ve paylaşılan kodlara bağlıdır. Dil asla tamamen kişiye özel bir oyun olamaz. Özel kasıtlı anlamlarımız, her ne kadar bize özel olsalar da paylaşılmak ve anlaşılmak için *dilin kurallarına, kodlarına ve geleneklerine katılmak* zorundadır. Dil baştan aşağı bir sosyal sistemdir. Bu da özel düşüncelerimizin, dilde depolanan ve dil sistemi kullanımımızın kaçınılmaz bir şekilde eyleme geçireceği kelimeler ve görüntülerin bütün diğer anlamlarıyla müzakerede bulunması gerektiği anlamına gelir.

Üçüncü yaklaşım dilin bu kamusal, sosyal karakterini onaylar. Ne şeylerin ne de bireysel kullanıcıların kendi başlarına dilde anlamı sabitleyebileceğini kabul eder. Şeylerin *anlamı* yoktur; temsil sistemlerini, kavramlar ve işaretleri, kullanarak anlamı *biz inşa ederiz*. Bu yaklaşım, dilde anlam yapılandırmacı ya da **inşacı yaklaşım** olarak adlandırılır. Bu yaklaşıma göre, şeylerin ve insanların var olduğu *materyal* dünya ile temsil, anlam ve dil yoluyla işlev gören *sembolik* pratikler ve süreçleri birbirine karıştırmamamız gerekir. İnşacılar, materyal dünyanın varlığını inkâr etmez. Ancak anlamı aktaran materyal dünya değildir, dil sistemi ya da kavramlarımızı temsil etmek için kullandığımız sistemdir. Anlam inşa etmek, dünyayı anlamlı kılmak ve o dünya hakkında başkalarıyla anlamlı bir şekilde iletişim kurmak için kültürlerinin kavramsal sistemlerini, dilsel ve diğer temsil sistemlerini kullanan sosyal aktörlerdir.

Tabii ki işaretlerin materyal bir boyutu da olabilir. Temsil sistemleri ses tellerimizle çıkarttığımız gerçek *seslerden*, fotoğraf makineleriyle ışığa duyarlı kâğıt üzerine çıkarttığımız *görüntülerden*, tuvale boyayla yaptığımız *izlerden*, elektronik olarak aktardığımız dijital *vuruşlardan* oluşur. Temsil, materyal nesneleri ve etkileri kullanan bir pratik, bir tür 'iş'tir. Ama *anlam* işaretin materyal özelliğine değil, *sembolik işlevine* dayanır. Çünkü belirli bir ses ya da kelime, bir dilde, bir işaret işlevi görüp

anlam aktarabilecek bir kavramı *işaret eder, simgeler* ya da *temsil eder.*

1.5 Trafik Işıklarının Dili

Bu konudaki en basit örnek, dillerin temsil sistemleri olarak nasıl işlediğini anlamakta kritik önemi olan meşhur trafik ışıkları örneğidir. Bir trafik ışığı, arka arkaya farklı renkte ışıklar üreten bir makinedir. Farklı dalga boyundaki ışıkların gözde oluşturduğu etki, doğal ve materyal bir olgudur, farklı renklerin algılanmasını sağlar. Bu şeyler tabii ki materyal dünyada mevcuttur. Ama ışık tayfını farklı renklere bölen, bunları birbirinden ayırt eden ve birer isim veren –kırmızı, yeşil, sarı, mavi– şey kültürümüzdür. Birbirinden farklı renkler oluşturmak için renk tayfını *sınıflandırma* yöntemini kullanırız. Farklı renkleri *temsil eder* ya da simgeler ve renk kavramlarına göre sınıflandırırız. Bu, kültürümüzün kavramsal renk sistemidir. 'Kültürümüzün' diyoruz çünkü tabii ki diğer kültürler renk tayfını farklı bir şekilde bölebilir. Dahası, farklı renkleri tanımlamak için kesinlikle farklı gerçek *kelime* ya da *harfler* kullanırlar: Türkçede 'kırmızı' diye adlandırılana Fransızlar 'rouge' der, vs. Bu dilsel koddur: belirli kelimeleri (işaretler) belirli renklerle (kavramlar) ilişkilendiren ve böylece 'renklerin dilini' kullanarak diğer insanlarla renkler hakkında iletişim kurabilmemizi sağlayan kod.

Bu temsili ya da sembolik sistemi trafiği düzenlemek için nasıl kullanırız? Renkler bu anlamda hiçbir 'gerçek' ya da sabit anlama sahip değildir. Kırmızı doğada 'dur' anlamına gelmediği gibi, yeşil de 'geç' anlamına gelmez. Başka bir düzende, kırmızı 'kan'ı, 'tehlike'yi ya da 'komünizm'i anlatabilir, simgeleyebilir ya da temsil edebilir. Yeşil de 'İrlanda'yı, 'kırsal'ı ya da 'çevrecilik'i temsil edebilir. Hatta bu anlamlar da değişebilir. 'Elektrik prizleri dili'nde kırmızı 'pozitif yüklerle bağlantı' anlamına geliyordu ama bu rastgele bir yorumdu ve hiçbir açıklama yapılmadan kahverengi olarak değiştirildi! Sonraki yıllar boyunca priz üreticileri insanlara kodun ya da düzenin değiştiğini söylemek için ürünlerine bir kâğıt parçası eklemek zorunda kaldı, aksi takdirde kullanıcılar bu değişikliği nasıl bileceklerdi? Kırmızı ve yeşil trafik ışıkları dilinde işlev görür çünkü 'dur' ve 'geç' bu dili yöneten kod ya da gelenekler tara-

fından kültürümüzde onlara atfedilen anlamlardır; bu kod kültürümüzde ve bizimkine benzeyen kültürlerde neredeyse evrensel olarak tanınan ve uyulan koddur ama bu koda sahip olmayan başka kültürlerde bu dilin tamamen anlaşılmaz olacağını hayal edebiliriz.

Temsile dair inşacı yaklaşıma göre, renklerin ve 'trafik ışıkları dili'nin nasıl bir anlamlandırma ya da temsil sistemi olarak işlev gördüğünü daha detaylı keşfetmek için bu örneğe biraz daha bakalım. Daha önceden bahsettiğimiz *iki* temsil sistemini hatırlayın. Öncelikle, kültürümüzde renklerin kavramsal haritası var: renklerin zihinsel evrenimizde birbirinden ayırt edilme, sınıflanma ve düzenlenme şekli. İkinci olarak, kelimelerin ya da görüntülerin dilimizde, dilsel renk kodlarımızda, renklerle ilişkilendirilme şekilleri var. Aslında tabii ki renklerin *dili,* renk tayfının farklı noktaları için kullanılan farklı kelimelerden çok daha fazlasıdır. Ayrıca bu dil, birbirleriyle ilişkili olarak nasıl işlev gördüklerine de bağlıdır –yazılı ya da sözlü dillerde, karmaşık fikirleri ifade etmemizi sağlayan gramer ve sözdizimi tarafından yönetilen türde şeyler. Trafik ışıkları dilinde, anlam taşımalarını ve böylece işaret olarak işlev görmelerini sağlayan şey, renklerin kendilerinin yanı sıra, sıralama ve pozisyonlarıdır.

Hangi renkleri kullandığımız önemli midir? İnşacılar, önemli olmadığını söyler. Bunun nedeni, anlam oluşturan şeyin renklerin kendisi değil, (a) farklı oldukları, birbirinden ayırt edilebilecekleri gerçeği ve (b) belirli bir sırayla düzenlendikleri gerçeğidir; kırmızıyı yeşil izler, bazen ikisinin arasında "Hazırlan! Işık değişmek üzere!" diyen sarı vardır. İnşacılar bu konuyu aşağıdaki şekilde ifade eder. Anlamı olan, anlam taşıyan şey –onlara göre– kendi başına her bir renk ya da ona karşılık gelen kavram ya da kelime değildir. Anlam taşıyan şey *kırmızı ve yeşil'in ifade ettikleri arasındaki fark*tır. Bu, genel olarak, temsil ve anlam hakkında çok önemli bir ilkedir ve ilerleyen bölümlerde buna birden fazla kez geri döneceğiz. Bu açıdan bir düşünün. Kırmızı ve yeşil arasında ayrım yapamasaydınız, birini 'Dur' ve diğerini 'Geç' demek için kullanamazdınız. Aynı şekilde, SHEEP (koyun) kelimesinin, İngiliz dil kodunda 'dört bacaklı ve yünü olan hayvan'la ve SHEET (çarşaf-örtü) kelimesinin de 'geceleri yatakta üzerimize örttüğümüz mater-

yal'le ilişkilendirilmesini sağlayan şey, sadece P ve T harflerinin arasındaki farktır.

Prensipte, herhangi bir renk kombinasyonu, tıpkı yazılı dildeki herhangi bir harf topluluğu ya da sözlü dildeki ses topluluğu gibi, birbirine karıştırılmayacak kadar farklı oldukları sürece aynı işi görürdü. İnşacılar bu fikri bütün işaretlerin 'keyfi' olduğunu söyleyerek ifade eder. 'Keyfi', işaret ile anlamı ya da kavramı arasında hiçbir doğal ilişki olmadığı anlamındadır. Kırmızı sadece kodlar böyle çalıştığı için 'Dur' anlamına geldiğinden, prensipte, yeşil de dahil olmak üzere herhangi bir renk aynı işlevi görebilir. Anlamı sabitleyen şey rengin kendisi değil, koddur. Bu, dilde temsil ve anlam teorisi için daha kapsamlı çıkarımlar da sunar. İşaretlerin kendi başlarına anlamı sabitleyemeyecekleri anlamına gelir. Bunun yerine anlam, bir işaret ve bir kavram arasında bir kod tarafından sabitlenen *ilişkiye* bağlıdır. İnşacılar, anlamın 'bağıntısal' olduğunu söyler.

ETKİNLİK 3

İşaretin gelişigüzel doğasına ve kodun önemine dair bu konuyu neden kendiniz test etmiyorsunuz? Aşağıdaki şekilde, iki farklı renk kullanarak (sarı ve mavi) trafiğin hareketlerini düzenlemek için bir kod oluşturun:

Sarı ışık yanarken, ...

Şimdi yayaların ve bisikletlilerin sadece pembe ışığı kullanarak geçmesine izin veren bir talimat ekleyin.

Kod, bize her rengi nasıl okuyacağımızı ya da yorumlayacağımızı açıkça söylediği ve herkes bu şekilde yorumlama konusunda hemfikir olduğu sürece, herhangi bir renk iş görür. Bunlar sadece renktir, tıpkı SHEEP kelimesinin sadece bir harf karışımı olması gibi. Fransızcada aynı hayvan çok farklı bir dilsel işaret olan MOUTON kullanılarak anlatılır. İşaretler rastgeledir. Anlamları kodlar tarafından sabitlenir.

Daha önce de söylediğimiz gibi, trafik ışıkları birer makinedir ve renkler de ışık dalgalarının gözün retinasında yarattığı maddesel etkidir. Ama nesneler –şeyler–, kültürümüzde ve dilsel kodlarımızda onlara bir kavram ve anlam atfedildiğinden dolayı, aynı zamanda işaretler olarak da işlev görebilir. İşaretler gibi sembolik olarak işlev görürler, kavramları temsil eder ve anlam oluştururlar. Ancak etkileri materyal ve sosyal

dünyada hissedilir. Kırmızı ve yeşil trafik ışıkları, bu dünyada işaretler olarak işlev görür ama gerçek maddesel ve sosyal etkileri vardır. Sürücülerin sosyal davranışlarını düzenlerler ve onlar olmasaydı, yol kavşaklarında çok daha fazla trafik kazası yaşanırdı.

1.6 Özet

Temsilin doğasını keşifte uzun bir yol aldık. Dil yoluyla temsile inşacı yaklaşım hakkında öğrendiklerimizi özetlemenin zamanı:

Temsil, dil yoluyla anlam üretimidir. İnşacılar, temsilde, başkalarıyla anlamlı bir şekilde iletişim kurmak için farklı türde diller oluşturacak şekilde düzenlenen işaretler kullandığımızı öne sürer. Diller sözde 'gerçek' dünyadaki nesneler, insanlar ve olayları simgelemek, anlatmak ya da söz etmek için işaretleri kullanabilir. Ama aynı zamanda materyal dünyamızın hiçbir şekilde açık bir parçası olmayan hayali şeyleri, fantezi dünyalarını ya da soyut fikirleri de anlatabilir. Dil ve gerçek dünya arasında basit bir yansıtma, taklit ya da bire bir karşılık ilişkisi yoktur. Dünya, dil aynasında düz ya da ters bir şekilde yansımaz. Dil bir ayna gibi çalışmaz. Anlam dilin içinde, kolaylık olsun diye 'diller' olarak adlandırdığımız çeşitli temsil sistemlerinin içinde ve bu sistemler yoluyla üretilir. Anlam, temsil pratiği 'işi' tarafından üretilir. Anlamlandırma, yani anlam-üretme, pratikleri yoluyla inşa edilir.

Bu nasıl gerçekleşir? Gerçekte, iki farklı ama birbiriyle ilişkili temsil sistemine bağlıdır. Birincisi, zihinde oluşturulan kavramlar, dünyayı anlamlı kategoriler şeklinde sınıflandırıp düzenleyen bir zihinsel temsil sistemi olarak işlev görür. Bir şey için bir kavramımız varsa, onun 'anlamını' bildiğimizi söyleyebiliriz. Ama ikinci bir temsil sistemi, bir dil olmadan bu anlamı aktaramayız. Dil, çeşitli ilişkiler şeklinde düzenlenmiş işaretlerden oluşur. Ama işaretler ancak kavramlarımızı dile tercüme etmemize –ve tam tersine– imkân sağlayan kodlara sahipsek anlam aktarabilir. Bu kodlar anlam ve temsil için temel önemdedir. Anlam, doğada değil, sosyal geleneklerin sonucu olarak var olur. Kültürümüzün –ortak 'anlam haritaları'mızın– vazgeçilmez bir parçasıdır, kültürümüzün birer üyesi haline geldiğimizde anlamı öğrenir ve farkına varmadan içsel-

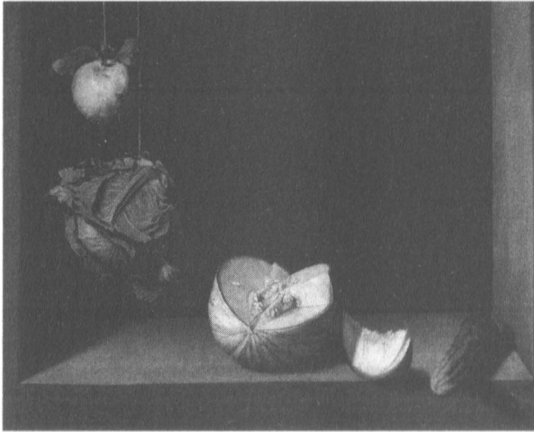
leştiririz. Dolayısıyla, dile inşacı yaklaşım, kelimeler ve şeylerin işaretler olarak işlev gördüğü hayatın sembolik alanını, sosyal hayatın tam merkezine yerleştirir.

ETKİNLİK 4

Bütün bunlar oldukça soyut görünüyor olabilir. Ama bağıntısını, resimden bir örnekle hemen kanıtlayabiliriz.

İspanyol ressam Juan Sanchez Cotán'ın (1521-1627) Ayva, Lahana, Kavun ve Salatalık (Figür 1.3) isimli natürmort tablosunu inceleyin. Ressam bu dört nesneyi doğru bir şekilde yansıtmak, doğalarını yakalamak ya da 'taklit etmek' için 'resim dili'ni uygun bir şekilde kullanmak konusunda elinden gelen bütün çabayı göstermişe benziyor. O halde bu, yansıtıcı ya da mimetik temsil formuna mı bir örnek, Cotán'ın mutfağında mevcut olan şeyin 'gerçek anlamı'nı yansıtan bir resim mi? Ya da belirli kodların, belirli bir anlam üretmek için resim dilindeki işleyişini bulabilir miyiz? Şu soruyla başlayın: Resim sizin için ne anlam ifade ediyor? Ne 'söylüyor'? Ardından şu soruyla devam edin: Bunu nasıl söylüyor? Temsil, bu resimde nasıl işlev görüyor?

Resme bakarken aklınıza gelen bütün düşünceleri bir yere yazın. Bu nesneler size ne söylüyor? Hangi anlamları tetikliyorlar?



FİGÜR 1.3 Juan Cotán, *Ayva, Lahana, Kavun ve Salatalık,* 1602.

OKUMA A

Şimdi, sanat eleştirmeni ve teorisyen Norman Bryson'un yazdığı natürmort analizinden alınan ve bu bölümün sonundaki Okuma A'da bulunan kısmı okuyun. Bu aşamada dil size biraz zor görünüyorsa ve bütün terimleri anlamıyorsanız da endişelenmeyin. Bryson'a göre temsilin resimde nasıl işlediğine dair ana noktaları seçin.

Bryson, Cotán'ın eserlerini konu alan tek eleştirmen değil ve tabii ki ona dair tek 'doğru' okumayı sunmuyor. Konu bu değil. Örneğin amacı, bir natürmortta bile 'resim dili'nin sadece zaten doğada var olan bir anlamı yansıtma ya da taklit etme değil, anlam üretme işlevini taşıdığını görmemize yardımcı olmak. Resim eylemi bir anlam oluşturma pratiğidir. Özellikle, Bryson'un aşağıdaki konularda söylediklerine dikkat edin:

1. Resmin sizi, bakanı, görmeye davet etme şekli -onun deyimiyle 'görme modu'- kısmen dilin işlevi sizi, bakanı, anlamla belirli bir ilişkide konumlandırmaktır.

2. Resmi yapılan yiyecekle ilişkiye dikkat edin.

3. Bryson'a göre, Cotán'ın resmi çarpıtıp böylece özel bir anlamı ortaya çıkarmak için 'matematiksel biçimlendirmeyi' kullanma şekline bakın. Resimde çarpıtılmış bir anlam 'gerçek' olabilir mi?

4. 'Yaratımsal' ve 'geometrik' uzam arasındaki farkın anlamı: Resim dili, kendi uzam türünü taratır.

Gerekirse bu spesifik noktaları göz önünde bulundurarak metni tekrar okuyun.

2. SAUSSURE'ÜN MİRASI

Tartışmakta olduğumuz dile ve temsile sosyal inşacı yaklaşan bakış açısı, 1857'de Cenevre'de doğan, çoğunlukla Paris'te çalışan ve 1913'te ölen İsviçreli dilbilimci Saussure'ün çalışmalarına ve yarattığı etkiye çok şey borçludur. Saussure, 'modern dilbilimin babası' olarak tanınır. Bizim açımızdan önemi sadece dilbilim alanındaki ayrıntılı çalışmalarında, temsile dair genel bakışına ve yarattığı dil modelinin çok çeşitli kültürel alanlarda temsil sorununa *göstergebilimsel* yaklaşımı şekillendirmesindedir. İnşacı yaklaşım hakkında şimdiye kadar söylediklerimizden, Saussure'ün düşüncelerini daha iyi tanıyacaksınız.

Jonathan Culler'a göre (1976, s.19), Saussure için anlam üretimi dile bağlıdır: "Dil, bir işaretler sistemidir." Sesler, görüntüler, yazılı kelimeler, resimler, fotoğraflar vs. dil içinde "ancak fikirleri ifade etme ya da aktarma işi gördüğünde, fikirleri iletmek [için] gelenekler sisteminin bir parçası olmaları gerekir" (a.g.e.). 'Trafik ışıkları dili' örneğinde gördüğümüz gibi, maddesel nesneler işaret işlevi görüp anlam da aktarabilir. Saussure, önemli bir hamleyle **işareti** iki unsura ayırarak analiz etti. Bir yanda *form*un (gerçek kelime, görüntü, fotoğraf vs.) ve bir yanda da formun ilişkili olduğu, kafanızdaki *fikir* ya da

kavramın var olduğunu ileri sürdü. Saussure ilk unsura **gösteren** ve ikinci unsura da –kafanızda tetiklediği ilgili kavram– **gösterilen** adını verdi. *Göstereni* her duyduğunuzda, okuduğunuzda ya da gördüğünüzde (ör. *Walkman* kelimesi ya da resmi) *gösterilenle* (kafanızdaki taşınır kasetçalar kavramı) ilişki kurarsınız. Anlam üretmek için ikisi de gereklidir ama temsili sürdüren şey, kültürel ve dilsel kodlarımızın sabitlediği, ikisi arasındaki ilişkidir. Yani "İşaret, gösteren bir formun (*signifier*) gösterilen bir fikirle (*signified*) birleşimidir. Bunlar ayrı varlıklarmış gibi konuşuyor olsak da sadece dilin temel gerçeği olan işaretin bileşenleri olarak var olurlar" (Culler, 1976, s.19).

Saussure, 1. kısımda işaretin keyfi doğası olarak adlandırdığımız şey üzerinde de ısrar etti: "Gösteren ve gösterilen arasında doğal ya da kaçınılmaz bir bağ yoktur" (a.g.e.). İşaretler sabit ya da temel bir anlama sahip değildir. Saussure'e göre, anlam taşıyan şey KIRMIZI ya da 'kırmızı-lığın' özü değil, *KIRMIZI ve YEŞİL arasındaki farktır.* Saussure, işaretlerin 'bir sistemin üyeleri olduğunu ve bu sistemin diğer üyeleriyle ilişkili olarak tanımlandıkları'nı savundu. Örneğin, BABA'nın anlamını, ANNE, KIZ ÇOCUK, OĞUL vb. diğer akrabalık terimleriyle ilişkili olarak ve onların farklarını ele almadan tanımlamak çok zordur.

Saussure'e göre dil içindeki bu farkın işaretlenmesi, anlam üretimi için temel önemdedir. Basit bir seviyede bile (daha önceki bir örneği tekrarlarsak), iki kelimeden birini yün üreten hayvan kavramıyla ve diğerini de bir yatağı kaplayan örtü kavramıyla ilişkilendirmeden önce, dil içinde SHEEP ve SHEET arasında bir ayrım yapabilmemiz gerekir. Tabii ki farkı göstermenin en kolay yolu ikili bir karşıtlıktır: bu örnekte, P ve T dışında bütün harfler aynıdır. Benzer şekilde, bir kavram ya da kelimenin anlamı çoğunlukla karşıtı ile ilişkili olarak tanımlanır, gece ve gündüzde olduğu gibi. Saussure'e sonradan getirilen eleştiriler, bu ikilikleri incelemenin (örn. *siyah/beyaz*), farkı yerleştirmek için oldukça basit bir yol olduğunu ifade eder. *Siyah* ve *beyaz* arasındaki çarpıcı farkın yanı sıra, *siyah* ve *koyu gri*, *koyu gri* ile *açık gri*, *gri* ile *krem rengi* ve *kirli beyaz*, *kirli beyaz* ile *parlak beyaz* arasında da çok sayıda, daha incelikli farklar vardır; tıpkı *gece, gündoğumu, gün ışığı, öğlen, günbatımı* vs. arasındakiler gibi. Ancak ikili karşıtlıklara gösterdiği ilgi Saussure'ü,

bir dilin gösterenlerden oluştuğu ama anlam üretmek için gösterenlerin 'bir farklar sistemi' halinde düzenlenmesi gerektiği yönünde devrimci öneriye götürdü. Anlam taşıyan şey, gösterenler arasındaki farktır.

Dahası, kültürel kodlarımızın sabitlediği *gösteren* ve *gösterilen* arasındaki ilişki –Saussure'e göre– kalıcı olarak sabitlenmemiştir. Kelimeler anlam değiştirir. Simgeledikleri kavramlar (gösterilenler) da tarihsel olarak değişir ve her değişim, farklı kültürleri, farklı tarihsel anlarda, kelimeyi tamamen farklı şekilde sınıflandırıp düşünmeye yönlendirerek kavramsal kültür haritasını değiştirir. Yüzyıllar boyunca, batılı toplumlar SİYAH kelimesini karanlık, kötü, yasak, şeytani, tehlikeli ve günah olan her şeyle ilişkilendirdi. Hal böyleyken, 1960'larda Amerika'da zencilere yönelik algının 'Siyah Güzeldir' ifadesinin, yani *gösteren* olan SİYAHın önceki çağrışımların tam tersi anlam (*gösterilen*) taşıdığı popüler bir slogan haline geldikten sonra nasıl değiştiğini düşünün. Saussure'ün sözleriyle, "Dil bir yanda kendi seçtiği gösterenler ve diğer yanda kendi seçtiği gösterilenler arasında rastgele bir ilişki kurar. Her dil sesin (ya da yazı, çizim ya da fotoğrafın) sürekliliğini ayırt edici bir şekilde birleştirip bölerek farklı bir gösteren serisi üretmekle kalmaz, her dil farklı bir gösterilenler serisi üretir: Dünyayı kavramlar ve kategoriler halinde organize etmek için kendine özgü ve dolayısıyla rastgele bir yöntemi vardır' (Culler, 1976, s.23).

Bu tartışmanın çıkarımları bir temsil teorisi ve kültür anlayışımız için oldukça geniş kapsamlıdır. Bir gösteren ile gösterilen arasındaki ilişki her bir topluma ve belirli tarihi anlara özel olan bir sosyal gelenekler sisteminin sonucuysa, o halde bütün anlamlar tarih ve kültür içinde üretilir. Asla nihai olarak sabitlenemezler ama hem bir kültürel bağlamdan hem de bir dönemden diğerine sürekli olarak değişikliğe tabidirler. Yani tek bir, değişmez, evrensel 'gerçek anlam' yoktur. "Keyfi olduğundan, işaret tamamen tarihe ve söz konusu gösterenle gösterilenin tarihsel sürecin tesadüfi sonucu olduğu belirli bir anın kombinasyonuna bağlıdır" (Culler, 1976, s.36). Bu, anlam ve temsili, radikal bir şekilde tarihe ve değişime açar. Saussure'ün dilbilimin zaman içindeki değişimine bakmak yerine, dil sisteminin zamanın belli bir anındaki durumuna odak-

landığı doğrudur. Ancak bizim için önemli olan konu, dile getirilen bu yaklaşımın anlamı *sabit olmaktan çıkartma*, gösteren ile gösterilen arasındaki doğal ve kaçınılmaz bütün bağları kırma şeklidir. Bu, temsili sürekli anlam 'oyunu' ya da patinajına, sürekli yeni anlamlar, yeni yorumlar oluşturmaya açar.

Ancak anlam tarihsel olarak değişir ve asla sabitlenmezse, o halde 'anlamı anlamak' aktif bir **yorumlama** süreciyle bağlantılı hale gelir. Anlamın aktif olarak 'okunması' ya da 'yorumlanması' gerekir. Sonuç olarak, dille ilgili gerekli ve kaçınılmaz bir belirsizlik vardır. İzleyenler, okurlar ya da dinleyiciler olarak anladığımız anlam asla konuşan, yazan ya da diğer izleyenler tarafından verilen anlamın aynısı değildir. Ve anlamlı bir şey söylemek için bizden önceki zamanlardaki her türlü anlamın, önceki çağlardan öğrenildiği 'dile girmek' zorunda olduğumuza göre, söylemek istediğimiz şeyi değiştirebilecek ya da bozabilecek diğer bütün gizli anlamları eleyerek dili tamamen temizleyemeyiz. Örneğin, 'ÇARŞAMBA – BORSADA KARA BİR GÜN' gibi bir manşet okuduğumuzda, hedeflenen şey bu olmasa bile, KARA (ya da SİYAH) kelimesinin negatif çağrışımlarından bazılarının akla gelmesini tamamen engelleyemeyiz. Bütün yorumlamalarda sürekli bir *anlam kayması*, diğer anlamların ifadeye ya da metne gölgesini düşürdüğü, başka çağrışımların hayata geçerek söylediğimiz şeye farklı bir anlam kattığı bir marj, söylemeye niyetlendiğimiz şeyi aşan bir şey vardır. Böylece yorumlama, anlamın verilip alındığı sürecin temel bir parçası haline gelir. *Okur*, anlam üretiminde *yazar* kadar önemlidir. Anlam verilmiş ya da şifrelenmiş her gösterenin, alıcı tarafından anlamlı bir şekilde yorumlanabilmesi ya da şifresinin çözülebilmesi gerekir (Hall, 1980). Anlaşılır biçimde alınamayan ya da yorumlanamayan işaretler, kullanışlı olma açısından 'anlamlı' değildir.

2.1 Dilin Sosyal Kısmı

Saussure dili iki parçaya ayırdı. Birinci parça, dilbilim sisteminin, bir iletişim yöntemi olarak kullanılacaksa, bütün kullanıcılarının paylaşması gereken genel kural ve kodlarından oluşur. Kurallar, bir dili öğrenirken öğrendiğimiz ve istediğimiz şeyi söylemek için dili kullanmamızı sağlayan ilkelerdir. Örneğin, İngilizcede tercih edilen kelime sırası özne-yüklem-

nesne iken ('the cat sat on the mat'), Latincede yüklem çoğunlukla en sondadır. Saussure, altta yatan bu kuralla yönetilen, düzgün cümleler kurmamızı sağlayan dil yapısına ***langue*** (dil sistemi) adını verdi. İkinci parça, konuşan ya da yazan kişi tarafından langue'ın yapısı ve kuralları kullanılarak üretilen özel konuşma, yazma, çizme eyleminden oluşur. Saussure, buna ***parole*** adını verdi. "*Langue* dil sistemi, dil formlar sistemidir, oysa *parole* gerçek konuşma [ya da yazma], dilin mümkün kıldığı konuşma eylemleridir" (Culler, 1976, s.29).

Saussure'e göre altta yatan kurallar ve kodlar yapısı (langue) dilin sosyal kısmıdır, kapalı, sınırlı doğası yüzünden bir bilimin yasa benzeri kesinliğiyle incelenmesi gereken bölümdür. İnsanların Saussure'ü ve dil modelini **yapısalcı** olarak adlandırmasının nedeni, dili bu 'derin yapı' seviyesinde incelemeyi tercih etmesidir. Dilin ikinci bölümünü, bireysel konuşma ya da söze dökme eylemini (*parole*) dilin 'yüzeyi' olarak kabul eder. Böyle sayısız miktarda olası söze dökme mevcuttur. Dolayısıyla *parole*, onu 'bilimsel' olarak incelememizi sağlayacak olan ve kapalı ve sınırlı bir düzen oluşturan bu yapısal özelliklerden kaçınılmaz olarak yoksundur. Saussure'ün modelinin kendisinden sonra gelen birçok bilim adamının ilgisini çekmesini sağlayan şey, Saussure'e göre dilin bilimsel olarak incelenebilmesini sağlayan kurallar ve yasalar düzeyindeki kapalı, yapılandırılmış özelliğinin, gerçek konuşma eylemlerimizde özgür ve öngörülemez bir şekilde yaratıcı olma kapasitesiyle birleştiği gerçeğiydi. Saussure'ün kendilerine, bilimsel bir soruşturmaya konu olamayacak kültüre dair bilimsel bir yaklaşım sunduğunu düşünüyorlardı.

Saussure, dilin sosyal kısmını (*langue*) bireysel iletişim eyleminden (*parole*) ayırarak dilin işleyişine dair sahip olduğumuz yaygın anlayışı bozdu. Yaygın anlayışımız, dilin içimizden – bireysel olarak konuşan ya da yazandan– geldiği, yani anlamı doğuran ya da yaratanın konuşan ya da yazan özne olduğudur. Bunu daha önce *kasıtlı* temsil modeli olarak adlandırdık. Ama Saussure'ün şemasına göre, her bir yaratılmış ifade ancak 'yaratıcı' insanların birbiriyle anlamlı bir şekilde iletişim kurmalarına imkân sağlayan dil sisteminin yaygın kural ve kodlarını –*langue*– diğer dil kullanıcılarıyla paylaştığı için mümkündür. Yaratıcı söylemek istediği şeye kendisi karar verir. Ama

eğer anlaşılmak istiyorsa, dilin kurallarını kullanıp kullanmamaya 'karar veremez'. Bir dilin kodları ve anlamlarının içine doğarız. Dolayısıyla dil, Saussure'e göre bir sosyal fenomendir. Bireysel bir konu olamaz çünkü dilin kurallarını bireysel olarak kendimiz için uyduramayız. Kaynakları toplumda, kültürde, ortak kültürel kodlarımızda, dil sisteminde yatar, doğada ya da bireysel öznede değil.

İnşacı yaklaşımın, özellikle de Saussure'ün dilbilim modelinde daha geniş bir kültürel nesne ve uygulamalar serisine nasıl uygulandığını ve alanı oldukça etkileyen *göstergebilimsel* yönteme doğru nasıl evrim geçirdiğini görmek için 3. kısma geçeceğiz. Öncelikle Saussure'ün fikrine yöneltilen eleştirilerden bazılarını göz önüne almamız gerek.

2.2 Saussure'ün Modeline Eleştiriler

Saussure'ün büyük başarısı, bizi sosyal bir gerçek olarak dilin ve temsil sürecinin kendisine, dilin gerçekte nasıl işlediğine ve anlam üretiminde oynadığı role odaklanmaya zorlaması oldu. Bunu yaparak dili, sadece *şeyler* ve *anlam* arasındaki geçirgen bir araç olma konumundan kurtardı. Tam tersine, temsilin bir süreç olduğunu gösterdi. Ancak kendi eserlerinde, neredeyse sadece işaretin iki açısına *–gösteren* ve *gösterilen–* odaklanma eğilimindeydi. *Gösteren/gösterilen* arasındaki bu ilişkinin önceden *referans* olarak adlandırdığımız, yani bize dilin dışında, 'gerçek' dünyadaki şeyler, insanlar ve olayları anlatan, şeyin amacına nasıl hizmet edebileceğine neredeyse hiç ilgi göstermedi. Ondan sonra gelen dilbilimciler, mesela KİTAP kelimesinin anlamı ile bu kelimenin önümüzde, masada duran *belirli* bir kitabı kastetmek için kullanılması arasında bir ayrım yaptılar. Dilbilimci Charles Sanders Pierce, Saussure'ünkine benzer bir yaklaşımı benimserken, bir yandan da gösteren/gösterilen arasındaki ilişkiye ve bunların *gönderge*leri adını verdiği şeye de büyük önem verdi. Saussure'ün anlamlandırma adını verdiği şey, gerçekten de *hem* anlamı *hem de* referansı içerir ama Pierce daha çok anlama odaklanmıştır.

Bir diğer sorun, Saussure'ün dilin *biçimsel* yönlerine, dilin gerçekte nasıl işlediğine, odaklanma eğilimi göstermesiydi. Bu, temsili kendi başına detaylı bir şekilde incelenmeye değer bir pratik olarak görmemizi sağlama avantajına sahip. Bizi dile

boş, şeffaf, 'dünyadaki pencere' olarak değil, kendisi olarak bakmaya zorluyor. Ancak Saussure'ün dile odaklanması fazla ayrıcalıklı olabilir. Dilin biçimsel açılarına gösterdiği ilgi dikkati dilin daha interaktif ve söylemsel –gerçekte kullanıldığı şekliyle, gerçek durumlardaki, farklı konuşanlar arasındaki diyalogdaki işlevleriyle dil– özelliklerinden uzaklaştırdı. Bu yüzden Saussure için dilde *güç* ile ilgili kuşkuların, örneğin farklı konum ve pozisyonlara sahip konuşanlar arasında, ortaya çıkmaması şaşırtıcı değildir.

Genellikle söz konusu olduğu gibi, eserlerinin yapısalcı dürtüsünün ardında yatan 'bilimsel' hayalin, dilin işleyişinin belirli açılarına dikkat göstermemizde etkili olsa da aldatıcı olduğunu kanıtladı. Dil, bilimin yasa benzeri titizliğiyle incelenebilecek bir konu *değildir.* Daha sonra gelen kültür teorisyenleri Saussure'ün 'yapısalcılığından' çok şey öğrendi ama onun bilimsel önermesini terk ettiler. Dil, kurallarla yönetilmeye devam ediyor. Ama bu biçimsel unsurlarına indirgenebilecek 'kapalı' bir sistem değil; sürekli değiştiğinden, tanımı gereği *açık uçludur.* Anlam, önceden tahmin edilemeyecek şekillerde, dil yoluyla üretilmeye devam eder ve 'anlam kayması', yukarıda açıkladığımız gibi, durdurulamaz. Saussure'e ilk görüş cazip gelmiş olmalı çünkü iyi bir yapısalcı gibi, sanki dil hareketsizmiş ve dilin değişim akışını durdurabilirmiş gibi, dil sisteminin belli bir andaki durumunu, inceleme eğilimi gösterdi. Yine de Saussure'ün bütün yansıtıcı ve kasıtlı temsil modellerinden radikal bir şekilde ayrılmasından etkilenen çok sayıda isim, eserlerini onun bilimsel ve 'yapısalcı' yaklaşımını taklit ederek değil, modelini çok daha gevşek, açık uçlu –yani 'postyapısalcı'– bir şekilde uygulayarak inşa etti.

2.3 Özet

O halde, *temsil* teorilerine dair tartışmamızda nereye geldik? Üç farklı yaklaşımı karşılaştırarak başladık. *Yansıtıcı* ya da *mimetik* teori; kelimeler (işaretler) ve şeyler arasında doğrudan ve şeffaf bir taklit ya da yansıtma ilişkisi önerdi. *Kasıtlı* teori; temsili, yaratıcısının ya da öznesinin niyetlerine indirgedi. *İnşacı* teori; dünyadaki şeyler, düşüncedeki kavramlarımız ile dil arasında karmaşık ve aracılı bir ilişki öne sürdü. Bu yaklaşıma detaylı olarak odaklandık. Bu seviyeler –materyal, kavramsal

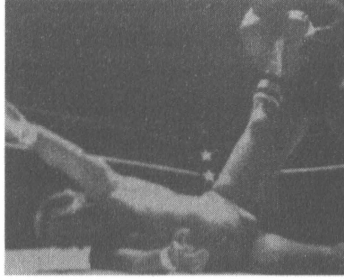
ve anlamsal– arasındaki karşılıklı ilişkiler, kültürel ve dilsel kodlarımız tarafından yönetilir ve anlam üreten şey de bu ara bağlantı serisidir. Ardından, anlam üretiminde temsil sistemlerinin nasıl işlediğine dair bu genel modelin Ferdinand de Saussure'ün çalışmalarına ne kadar borçlu olduğunu gösterdik. Burada anahtar nokta, dil tarafından kullanılan ifade formları (sözlü, yazılı, çizim ya da diğer temsil türleri–Saussure *gösterenler* olarak adlandırmıştı–) ile onlarla ilişkili zihinsel kavramlar – *gösterilenler*– arasındaki kodların sağladığı bağlantıydı. Saussure, bu iki temsil sistemi arasındaki ilişkili işaretleri ortaya çıkarttı ve işaretler, dilleri oluşturacak şekilde düzenlenerek, anlamları ürettiler ve 'gerçek' dünyadaki nesneleri, insanları ve olayları kastetmek için kullanabildiler.

3. DİLDEN KÜLTÜRE: DİLBİLİMDEN GÖSTERGEBİLİME

Saussure ana katkıyı, dar anlamda dilbilimi çalışmasına sundu. Ancak ölümünden sonra teorileri, dil ve anlama genel bir yaklaşımın temeli olarak geniş ölçüde yayıldı, çok sayıda kültürel nesne ve pratiklere uygulanan bir temsil modeli oluşturdu. Saussure'ün kendisi, ölümünden sonra öğrencileri tarafından *Course in General Linguistics* [*Genel Dilbilim Dersleri*] (1960) adı altında bir araya toplanan (Saussure "Toplum içinde işaretlerin yaşamını inceleyen bir bilim, ben ona Yunanca *semeion* 'işaretler' kelimesinden ilhamla *semiology* [göstergebilim] adını vereceğim" (s.16) sözleriyle arzusunu ifade ediyordu) ünlü ders notlarında bu olasılığı önceden gördü. Kültürde işaretlerin ve Saussure'ün habercisi olduğu bir tür 'dil' olarak kültürün incelenmesine bu genel yaklaşım günümüzde genel olarak **göstergebilim** terimiyle tanınıyor.

Göstergebilimsel yaklaşımın ardında yatan tartışma, bütün kültürel nesneler anlam aktardığından, bütün kültürel pratikler anlama tabi olduğundan, bunların işaretlerden oluşmaları ve böyle olduğu sürece de dil gibi işlev görmeleri ve Saussure'ün dilsel kavramlarından (yani gösteren/gösterilen ve *langue/parole* ayrımları, altta yatan kodlar ve yapılar fikri ve işaretin rastgele doğası) faydalanan bir analize uygun olmaları gerektiğidir. Bu yüzden, makalelerinin derlemesi olan *Mitoloji-*

ler'de Fransız eleştirmen Roland Barthes 'Güreş dünyası'nı, 'Toz sabun ve deterjanlar'ı, 'Greta Garbo'nun yüzü'nü ya da 'Avrupa *Mavi Rehberleri*'ni inceler; etkinlik ve nesnelere işaretler gibi, sayesinde anlamın aktarıldığı bir dil olarak yaklaşarak popüler kültürü 'okuma'ya *göstergebilimsel* bir yaklaşım getirir. Örneğin, çoğumuz bir güreş maçını bir güreşçinin rakibine karşı zafer kazanması için tasarlanmış bir rekabet oyunu ya da sporu olarak düşünecektir. Ancak Barthes 'Kim kazandı?' diye değil, 'Bu etkinliğin anlamı ne?' diye sorar. Ona *okunacak* bir *metin* olarak yaklaşır. Güreşçilerin abartılı jestlerini, saf aşırılık gösterisi olarak adlandırdığı ağdalı bir dil olarak 'okur'.



FİGÜR 1.4 Bir "aşırılık" dili olarak güreş

OKUMA B

Şimdi bu bölümün sonunda Okuma B olarak sunulan, Barthes'ın 'Güreş dünyası'na dair 'okumasından' alınan kısa parçayı okuyun.

Aynı şekilde, Fransız antropolog Claude Lévi-Strauss da Brezilya'daki sözde 'ilkel' insanların geleneklerini, ritüellerini, totem nesnelerini, tasarımlarını, mit ve masallarını, bunların nasıl üretildiğini ve Amazon halkları arasında günlük hayat bağlamında nasıl kullanıldıklarını analiz ederek değil, ne 'söylemeye' çalıştıkları, kültür hakkında hangi mesajları ilettikleri açısından inceledi. İçeriklerini yorumlayarak değil, bu nesne ve pratiklerin anlam üretmek için kullandığı altta yatan kural ve kodlara bakarak anlamlarını analiz etti ve bunu yaparak, bir kültürün parole'lerinden altta yatan yapıya, langue'a doğru klasik Saussure'cü ya da yapısalcı bir 'hamle' gerçekleştirdi. Bu tür bir incelemeye girişmek, mesela Eastenders gibi bir tele-

vizyon programının anlamını incelemek için, ekrandaki görüntüleri gösterenler olarak ele almak ve ekrandaki her bir görüntünün bu kuralları, seyredenin belirli bir televizyon anlatısının biçimsel çerçevesi içinde 'okuyabileceği' ya da yorumlayabileceği 'bir şey söylemek' (gösterilenler) için nasıl kullanıldığını keşfetmek adına, televizyon pembe dizilerinin kodunu bir tür olarak kullanmamız gerekir (bkz. 6. Bölümde TV pembe dizilere dair tartışma ve analiz).

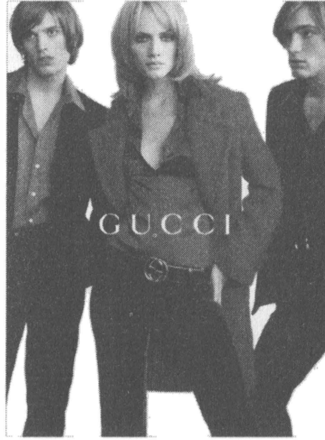
Göstergebilimsel yaklaşımda sadece kelimeler ve görüntüler değil, nesnelerin kendisi de anlam üretiminde gösterenler olarak işlev görebilir. Örneğin, giysiler basit bir fiziksel işleve sahip olabilir: vücudu kapatmak ve hava koşullarından korumak. Ama aynı zamanda işaretler olarak çift işleve sahiptirler. Bir anlam inşa eder ve bir mesaj aktarırlar. Bir gece elbisesi 'şıklık', bir papyon ve frak 'resmiyet', kot pantolon ve spor ayakkabılar 'gündelik giyim', doğru ortamda giyilen belirli bir tür kazak 'ormanda uzun, romantik bir sonbahar yürüyüşü' anlamına gelebilir (Barthes, 1967). Bu işaretler giysilerin anlam aktarmasını ve bir dil gibi –'moda dili'– işlev görmesini sağlar. Peki, bunu nasıl yaparlar?

ETKİNLİK 5

Bir derginin moda sayısında yer alan giysi örneklerine bakın (Figür 1.5). Giysilerin ne 'söylediğini' analiz etmek için Saussure'ün modelini uygulayın. Mesajlarının şifresini nasıl çözersiniz? Özellikle, hangi unsurlar gösteren işlevi görüyor ve onlara hangi kavramları –gösterilenler– uyguluyorsunuz? Genel bir izlenim edinmeyin, detaylı inceleyin. Bu örnekte öne çıkan 'moda dili' nasıl işliyor?

Giysilerin kendisi gösterendir. Bizimki gibi batılı tüketim toplumlarında moda kodu belirli giysi türü ya da kombinasyonlarını belirli kavramlarla ('şıklık', 'resmiyet', 'gündelik olma', 'romantizm') ilişkilendirir. Bunlar gösterilenlerdir. Bu kodlama, giysileri bir dil olarak okunabilecek işaretlere dönüştürür. Moda dilinde, gösterenler belirli bir sırada, birbiriyle belirli bir ilişkide düzenlenir. İlişki benzerlik olabilir, belirli ürünler 'uyumludur' (ör. gündelik ayakkabılar ve kot pantolon). Farklar da dikkat çeker, gece giyiminde deri kemer kullanılmaz. Bazı işaretler 'farkı' kullanarak anlam yaratır: örn. uzun kloş etekle giyilen Doc Martens botlar. Bu giysi parçaları 'bir şey söyler', ardından anlam iletir. Tabii ki herkes modayı

aynı şekilde okumaz. Cinsiyet, yaş, sınıf, 'ırk' farkları vardır. Ama aynı moda kodunu paylaşan herkes işaretleri kabaca aynı şekilde yorumlayacaktır. "Ah, kot pantolon bu etkinliğe uygun değil. Resmi bir olay, daha şık bir şey gerektiriyor."



FİGÜR 1.5 Gucci ilanı, *Vogue*, Eylül 1995.

Bu örnekte, ilk kısımda örneklerimizi çıkarttığımız dar dilsel seviyeden daha geniş bir kültürel seviyeye geçiş yaptığımızı fark etmişsinizdir. Ayrıca, anlamın üretildiği temsil sürecini tamamlamak için bağlantılı iki işlemin gerektiğini de not edin. Öncelikle, belirli bir şekilde kesilen ve dikilen (*gösteren*) belirli bir materyal parçasını ona dair zihinsel kavramımıza (*gösterilen*) bağlayan –yani belirli bir materyal kesimini 'bir elbise' ya da 'kot pantolon' kavramımıza– temel bir koda ihtiyacımız vardır. (Sadece bazı kültürlerin göstereni bu şekilde 'okuyacağını' ya da 'kot pantolon'dan farklı olan 'bir elbise' kavramına sahip olduğunu -yani giysileri bu şekilde sınıflandırdığını- unutmayın.) Gösteren ile gösterilenin kombinasyonu, Saussure'ün *işaret* olarak adlandırdığı şeydir. Ardından materyali bir elbise ya da kot pantolon olarak tanımladıktan sonra, bu işaretleri daha geniş, kültürel temalara, kavramlara ya da anlamlara –örneğin bir gece elbisesini 'resmiyet'e ya da 'şıklık'a, kot pantolonları 'gündelik olma'ya– bağlayan ikinci, daha kapsamlı bir seviyeye ilerleyebiliriz. Barthes tanımlayıcı olan ilk sevi-

yeye **belirtme** seviyesi, ikinci seviyeye de **çağrışım** seviyesi der. Tabii ki ikisi de kodların kullanımını gerektirir.

Belirtme mutabakatın geniş ölçekli olduğu ve çoğu insanın anlam ('elbise', 'kot pantolon') üzerinde hemfikir olacağı basit, temel, tanımlayıcı seviyedir. İkinci seviyede –çağrışım– anlamlarını okumak için alışıldık kavramsal giysi sınıflandırmalarımızı kullanarak basit bir seviyede 'şifresini çözdüğümüz' bu gösterenler, onları kültürümüzün daha geniş *göstergebilimsel alanları* olarak adlandırabileceğimiz şeylerle ilişkilendirerek daha kapsamlı tema ve anlamlara bağlayan daha geniş, ikinci bir kod türüne –'moda dili'– girer. Bu ikinci, daha geniş anlam artık tanımlayıcı bir aşikâr yorum seviyesi değildir. Burada, tamamlanmış işaretleri sosyal ideolojinin daha geniş alanları açısından yorumlamaya başlıyoruz: genel inançlar, kavramsal çerçeveler ve toplumun değer sistemleri. Barthes, bu ikinci anlamlandırma seviyesinin daha 'genel, global ve yaygın' olduğunu öne sürer. "İdeoloji parçalarıyla ilgilidir... Bu gösterilenler kültürle, bilgiyle, tarihle çok yakından ilişkilidir ve onlar aracılığıyla çevresel dünya [kültürümüzün] sistemi [temsillerin] zapt eder" (Barthes, 1967, s.91-2).

3.1 Bugünün Miti

Barthes, Mitolojiler kitabında yer alan 'Günümüzde mit' makalesinde, temsilin bu ikinci, daha geniş kültürel seviyede nasıl işlediğini görmemize yardımcı olan başka bir örnek verir. Bir gün berbere giden Barthes'a, kapağında bakışları yukarıda, muhtemelen üç renkli beze (Fransız bayrağı) dikilmiş halde, Fransız üniformasının içinde selam duruşunda olan genç bir Siyah adamın resmi olan Fransız dergisi *Paris Match*'in bir sayısını gösterirler (1972b, s.116). İlk seviyede, bir anlam çıkartmak için resimdeki her bir gösterenin şifresini kendi uygun kavramları içinde çözmemiz gerekir; örn. bir asker, bir üniforma, yukarı kalkmış bir kol, bakışlar yukarıda, bir Fransız bayrağı. Bu basit, harfi harfine bir mesaj ya da anlam taşıyan bir dizi işaret sunar: *Fransız bayrağını selamlayan bir siyahi asker* (belirtme). Ancak Barthes bu görüntünün daha geniş, kültürel bir anlamı olduğunu öne sürer. Barthes, "Fransız bayrağını selamlayan bir siyahi askerin fotoğrafını kullanarak Paris Match bize ne söylüyor?" diye sorarsak şu mesaja ulaşabilece-

ğimizi öne sürer: "*Fransa büyük bir imparatorluktur ve onun bütün çocukları, hiçbir renk ayrımı olmaksızın, bayrağı altında sadakatle ona hizmet eder; sömürgeciliğin aleyhinde konuşanlara, sözde ona zulüm eden ülkenin hizmetindeki bu Siyahta görülen coşkudan daha iyi bir yanıt verilemez* (çağrışım)" (A.g.e.).

Barthes'ın bulduğu gerçek 'mesajın' ne olduğunu düşünürseniz düşünün, uygun bir göstergebilimsel analiz için bu kapsamlı anlamın üretildiği farklı aşamaları kesin bir şekilde çizebilmeniz gerekir. Barthes burada temsilin iki ayrı ama ilişkili süreç yoluyla gerçekleştiğini söyler. Birincide gösterenler (görüntünün unsurları) ve gösterilenler (kavramlar – asker, bayrak vs.) basit bir mesaja sahip bir işaret oluşturmak için birleşir: *siyahi bir asker Fransız bayrağını selamlıyor.* İkinci aşamada, bu tamamlanmış mesaj ya da işaret ikinci bir gösterilenler dizisine –Fransız sömürgeciliği hakkında daha kapsamlı, ideolojik bir temaya– bağlanır. İlk, eksiksiz anlam, temsil sürecinin ikinci aşamasında gösteren işlevi görür ve okur tarafından daha geniş bir temaya bağlandığında ikinci, daha detaylı ve ideolojik çerçeveli bir mesaj ya da anlam doğurur. Barthes bu ikinci konsept ya da temaya bir ad verir – "Fransız imparatorculuğu' ve 'militerliği'nin kasıtlı bir karışımı" olarak adlandırır. Bunun, Fransız sömürgeciliği ve sadık Siyah asker oğulları hakkında bir 'mesaj' anlamına geldiğini söyler. Barthes bu ikinci anlam seviyesine *mit* seviyesi adını verir. Bu okumaya şu şekilde devam eder: "Fransız imparatorculuğu mitin ardındaki dürtüdür. Kavram bir neden ve etki, neden ve maksat zincirinin yerini alır. Kavram yoluyla yepyeni bir tarih mite yerleştirilir, Fransız imparatorculuğu yeniden dünyanın bütünü ile Fransa'nın genel tarihiyle, sömürgecilik maceralarıyla, güncel zorluklarıyla ilişkilendirilmiştir" (Barthes, 1972b, s.119).

OKUMA C

'Günümüzde mit'ten alınan kısa bölüme (bu bölümün sonundaki Okuma C) geri dönün ve Barthes'ın mitin nasıl bir temsil sistemi olarak işlev görebileceğine dair yazdıklarını okuyun. Barthes'ın 'iki aşamalı sistemler'den ve mitin bir 'meta-dil' (ikinci sıradaki bir dil) olduğu düşüncesinden ne kastettiğini anladığınızdan emin olun.

Bu iki aşamalı anlamlandırma sürecine bir diğer örnek için Barthes'ın ünlü makalelerinden bir diğerini inceleyebiliriz.

ETKİNLİK 6

Şimdi, Panzani ürünlerinin ilanına bakın (Figür 1.6) ve Barthes'ın analizini aklınızda tutarak aşağıdaki egzersizleri gerçekleştirin:

1. İlanda hangi gösterenleri tanımlayabilirsiniz?

2. İşlevleri, gösterilenleri nedir?

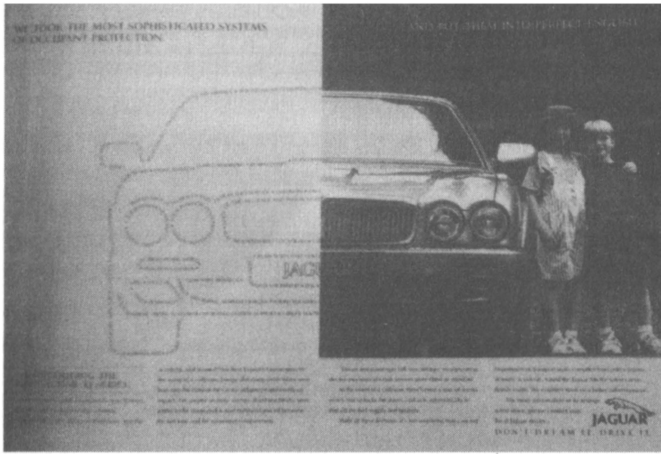
3. Şimdi ilana bir bütün olarak, 'mit' seviyesinde bakın. Daha geniş, 'kültürel' mesaj ya da temas nedir? Bir tane oluşturabilir misiniz?

OKUMA D

Şimdi Barthes'ın, Panzani ve bir ip torbadaki spagetti ve sebzelere dair İtalyan milli kültürü hakkında bir 'mit' olarak yaklaştığı yorumlamasını sunduğu ikinci metni okuyun. 'Image-Music-Text'teki Görüntünün Retoriği'nden (1977) alınan parça bu bölümün sonundaki Okuma D'ye dahil edilmiştir.



FİGÜR 1.6 'İtalyan-lık' ve *Panzani* ilanı.



FİGÜR 1.7 Bir 'İngiliz-lik' resmi – Jaguar ilanı.

Barthes, *Panzani* ilanını (*bu, bir filenin aralıklarından görünen birkaç makarna paketi, bir konserve kutusu, bir kese, birkaç domates, soğan, biber, bir mantarın resmidir*) 'İtalyanlık' kültürel teması ya da kavramıyla tamamlanmış mesajıyla birleştirerek bir 'mit' olarak okuyabileceğimizi öne sürer. Ardından Panzani ilanı mit ya da meta dil seviyesinde *bir ulusal kültür olarak İtalyanlığın temel anlamı*na dair bir mesaja dönüşür. Eşyalar, gerçekten de ulus mitleri için gösterenlere dönüşebilir mi? Dergi ya da televizyondaki ilanlardan hangilerinin (ikisi de aynı şekilde işler) 'İngilizlik' mitini kullandığını düşünebilir misiniz? Ya da 'Fransızlık', 'Amerikalılık', 'Hindistanlılık'? 'İngilizlik' fikrini Figür 1.7'de sunulan ilana uygulamaya çalışın.

4. SÖYLEM, GÜÇ VE ÖZNE

Yukarıdaki örnek, göstergebilimsel yaklaşımın görsel temsillerin anlamı nasıl aktardığını analiz etmek için bir yöntem sunduğunu gösteriyor. Roland Barthes'ın 1960'lardaki çalışmalarında gördüğümüz gibi, Saussure'ün 'dilbilimsel' modeli, uygulamada çok daha kapsamlı bir işaretler ve temsillere (reklamcılık, fotoğraf, popüler kültür, seyahat modası vs.) doğru geliştirildi. Ayrıca, bireysel kelimelerin dilde işaretler olarak nasıl işlev gördüğü daha az ilgi çekerken, dil modelinin daha

kapsamlı bir kültürel pratikler düzenine uygulanması daha fazla ilgi çeker. Saussure bütün anlam alanının sonuçta sistematik olarak haritalanabileceğini öne sürdü. Barthes'ın da bir 'yöntemi' vardı ama göstergebilimsel yaklaşımı çok daha gevşekti ve yoruma bağlı olarak uygulanıyor ve sonraki çalışmalarında (örneğin, *Metnin Hazzı*, 1975) dilin kuralları ve yasalarının bilimsel bir analizi yoluyla anlamı sabitlemeye çalışmaktan çok, metinlerde anlam 'oyunu' ve arzusuyla daha fazla ilgileniyordu.

Sonuçta gözlemlediğimiz gibi, 'anlam bilimi' projesi gittikçe daha fazla savunulamaz hale geldi. Anlam ve temsil, ana konusu –toplum, kültür, insan özne– pozitivist bir yaklaşıma (yani topluma dair bilimsel yasalar keşfetmeyi amaçlayan) uygun olmayan, beşeri ve kültürel bilimin yoruma açık tarafına ait görünür. Daha sonraki gelişmeler, kültürün yoruma bağlı olması gerektiğini ve yorumların asla mutlak bir doğru üretmeyeceği gerçeğini kabul etti. Tam tersine, yorumlar her zaman sonsuz bir zincir halinde başka yorumları takip eder. Fransız filozof Jacques Derrida'nın belirttiği gibi, yazmak daima daha fazla yazmaya götürür. Derrida, farkın ikili bir sistemde asla tam olarak yakalanamayacağını savunur (Derrida, 1981). Yani *nihai* anlam kavramı her zaman sonsuza kadar ertelenmiştir. Yorumlayıcı türdeki bu kültürel çalışmalar, tıpkı diğer niteleyici sosyolojik araştırma formları gibi, kaçınılmaz bir şekilde bu 'anlam döngüsü'ne yakalanmıştır.

Göstergebilimsel yaklaşımda temsil, kelimelerin dil içinde işaretler olarak işlev görme şekli temelinde anlaşıldı. Ama başlangıç olarak, bir kültürde anlam çoğunlukla daha kapsamlı bir analiz birimlerine –anlatılar, ifadeler, görüntü grupları, bir dizi metni etkileyen söylemler, yaygın bir otorite edinmiş olan bir konu hakkında bilgi alanları– bağlıdır. Göstergebilim temsil sürecini dile bağlar ve onu kapalı, statik bir sistem olarak ele alır gibi görünür. Sonraki gelişmeler, sosyal *bilgi* üretimi için bir kaynak olarak temsille daha fazla ilgilenmeye başladı – daha açık, sosyal pratikler ve güç sorunlarıyla daha yakından bağlantılı bir sistem. Göstergebilimsel yaklaşımda özne, dilin merkezindeki yerinden edilmişti. Daha sonraki teorisyenler özne konusuna, en azından Saussure'ün teorisinin bıraktığı boş alana geri döndü: tabii ki özneyi, anlamın yaratıcısı ya da

kaynağı olarak merkeze geri yerleştirmeden. Dil, bir anlamda, 'bizimle konuşsa' da (Saussure'ün öne sürmeye çalıştığı gibi), bazı tarihi anlarda, bazı insanların diğerlerine göre (örneğin Michel Foucault'nun eserinde görülen anahtar örneklerden birini alırsak, 19. yüzyılın sonlarında kadın akıl hastaları hakkında konuşan erkek doktorlar) bazı konular hakkında daha fazla konuşma gücüne sahip olması da önemlidir. Bu eleştiriler, temsil modellerinin bu daha kapsamlı bilgi ve güç konularına odaklanması gerektiğini öne sürer.

Foucault 'temsil' kelimesini bizim burada kullandığımızdan daha dar bir anlamda kullanıyordu ama onun temsil sorununa yeni ve önemli bir genel yaklaşım getirdiği kabul edilir. Onu ilgilendiren, **söylem** adını verdiği (sadece dil olmaktan fazlası) şey yoluyla bilgi (sadece anlam olmaktan fazlası) üretimiydi. Projesinin 'insanların kendilerini kültürümüzde nasıl anladığını' ve 'sosyal, şekillendirilmiş bireysel ve ortak anlamlar' hakkındaki bilgimizin farklı dönemlerde nasıl üretildiğini analiz etmek olduğunu söyler. Kültürel anlayışa ve ortak anlamlara yapılan bu vurguyla, Foucault'nun projesini hâlâ bir dereceye kadar Saussure ve Barthes'a borçlu olduğunu (bkz. Dreyfus ve Rabinox, 1982, s.17), diğer açılardansa onlardan radikal bir şekilde ayrıldığını görebilirsiniz. Foucault'nun çalışmaları göstergebilimsel yaklaşımdan daha çok tarihsel temele dayanıyor, tarihsel özgünlüklere daha fazla önem veriyordu. Söylediği gibi, ana ilgi alanı 'anlam ilişkileri değil, güç ilişkileri'ydi. Foucault'nun ilgisini özellikle yönelttiği konular beşeri ve sosyal bilimlerde çeşitli bilgi disiplinleriydi; bunlara 'öznelleştiren sosyal bilimler' adını vermişti. Bunlar modern kültürde gittikçe daha fazla öne çıkan ve etki sahibi bir rol elde etmişti ve çoğu durumda -önceki zamanlarda dinin yaptığı gibi- bize bilgiye dair 'gerçeği' verebilecek söylemler olarak kabul edilmişlerdi.

Bu kitabın ilerleyen bölümlerinde (örneğin 5. Bölüm) Foucault'nun çalışmasına geri döneceğiz. Burada, üç ana fikrini özetleyerek Foucault ve temsile *söylemsel* yaklaşımı tanıtmak istiyoruz: *söylem* kavramı, *güç* ve *bilgi* konusu ve *özne* sorunu. Ancak, Foucault'nun grafik (ve bir miktar abartılmış) terimlerinde, kendi projesinin temsile göstergebilimsel yaklaşımdan hangi açılardan ayrıldığını düşündüğüne dair genel bir bilgi

vererek başlamak faydalı olabilir. Saussure ve Barthes'ın 'anlamlandırma yapısı alanı'na dayanan yaklaşımından uzaklaşarak 'güç ilişkileri, stratejik gelişmeler ve taktikler' olarak adlandırdığı şeyi analize dayanan bir yaklaşıma yöneldi:

"Burada bence kişinin referans noktası dil (langue) ve işaretlerin değil, savaş ve mücadelenin büyük modeli olmalıdır. Bizi oluşturan ve tanımlayan tarih, dilden çok bir savaşın formuna sahiptir: anlam ilişkileri değil, güç ilişkileri."

(Foucault, 1980, s.114-5)

Hem Hegelci Marksizmi (buna 'diyalektik' adını vermişti) hem de göstergebilimi reddeden Foucault şöyle der:

"Ne çelişki mantığı olarak diyalektik ne de iletişim yapısı olarak göstergebilim, çatışmaların özündeki anlaşılabilirliği açıklayabilir. 'Diyalektik', çatışmanın her zaman açık ve riskli gerçekliğinden, onu Hegelci bir iskelete indirgeyerek kaçınmanın bir yolu ve 'göstergebilim' şiddetli, kanlı ve ölümcül karakterinden, onu dil ve diyaloğun sakin Platoncu bir formuna indirgeyerek kaçınma yoludur."

(A.g.e.)

4.1 Dilden Söyleme

O halde not edilecek ilk konu, Foucault'nun dikkati 'dil'den 'söylem'e çevirmesidir. Dili değil, *söylemi* bir temsil sistemi olarak inceler. Normalde 'söylem' terimi dilbilimsel bir kavram olarak kullanılır. Bağlantılı yazı ya da konuşma bölümleri anlamına gelir. Ancak Michel Foucault ona farklı bir anlam verir. Onu ilgilendiren şey, farklı tarihsel dönemlerde anlamlı ifadeler ve düzenlenmiş söylemler üreten kurallar ve pratiklerdi. 'Söylem'le Foucault'nun kastettiği şey şudur: "Söylem, belirli bir tarihsel anda belirli bir konu hakkında –ilgili bilgiyi temsil etmenin bir şekli– konuşmak için bir dil sunan bir ifade grubudur. Söylem, dil yoluyla bilgi üretmekle ilgilidir. Ama bütün sosyal pratikler anlam gerektirdiğinden ve anlamlar yaptığımız şeyi –davranışlarımızı– şekillendirip etkilediğinden, bütün pratikler bir söylem özelliğine sahiptir" (Hall, 1992, s.291). Bu kullanımda *söylem* kavramının sadece 'dilbilimsel' bir kavram olmadığını not etmek önemli: söylem, *dil* ve pra-

tikle ilgilidir. Foucault, kişinin *söylediği* (dil) ve *yaptığı* (pratik) arasındaki geleneksel ayrımı aşmaya çalışır; söylemin konuyu inşa ettiğini öne sürer. Bilgimizin nesnelerini tanımlar ve üretir. Bir konunun anlamlı bir şekilde konuşulabilme ve gerekçelendirilebilme şeklini yönetir. Aynı zamanda fikirlerin pratiğe dökülme ve başkalarının davranışlarını düzenlemek için kullanılma şeklini de etkiler. Bir söylemin, makul ve anlaşılır konuşma, yazma ya da davranma yollarını tanımlayarak bir konu hakkında konuşmanın belirli yollarını 'düzenlemesi' gibi, tanım gereği, konuyla ilişkili olarak diğer konuşma, davranma ya da ona dair bilgi inşa etme şekillerine dair sınırları da 'ortadan kaldırır'. Foucault, söylemin asla tek bir ifade, metin, eylem ya da kaynaktan oluşmadığını öne sürer. Bir zamanın bilgisinin düşünme şeklini ya da bilgi durumunu tanımlayan aynı söylem (Foucault buna *episteme* adını verir) çok sayıda metinde ve davranış şekilleri olarak toplum içindeki çok sayıda farklı kurumsal alanlarda ortaya çıkacaktır. Ancak bu söylemsel etkinlikler "aynı nesneden bahsettiğinde, aynı stili paylaştığında ve ortak kurumsal, yönetimsel ya da siyasi akış ve desen stratejisini paylaştığında' (Cousins ve Hussain, 1984, s.84-5) Foucault'ya göre aynı **söylemsel oluşuma** aittirler.

Dolayısıyla anlam ve anlamlı pratik, söylem içinde inşa edilir. Göstergebilimciler gibi, Foucault da bir 'inşacı'dır. Ancak onların tersine, bilgi ve anlamın dil içinde değil söylem içinde üretilmesiyle ilgilenir. Bu iki versiyon arasında hem benzerlikler hem de önemli farklar vardır.

'Söylem bilgi nesnelerini üretir' ve anlamlı hiçbir şeyin *söylemin dışında* var olmayacağı fikirleri ilk bakışta şaşırtıcı bir önermedir, sağduyulu düşüncenin tersine akıyor gibi görünür. Bu fikri biraz daha derinlemesine keşfetmek için bir süre düşünmeye değer. Foucault gerçekten de –bazı eleştirmenlerin onu suçladığı gibi– *söylemin dışında hiçbir şeyin var olmayacağını* mı söyler? Foucault şeylerin dünyada gerçek, materyal bir varlığa sahip olabileceğini inkâr *etmez*. Savunduğu şey, '*söylemin dışında kalan hiçbir şeyin anlamlı olmadığıdır*' (Foucault, 1972). Laclau ve Mouffe'nin belirttiği gibi, "Her sosyal yapının *anlamlı* olduğu gerçeğini vurgulamak için [söylem terimini] kullanıyoruz" (1990, s.100). Söylem kavramı şeylerin var olup olmadığı hakkında değil, anlamın nereden geldiği hakkındadır.

OKUMA E

Şimdi Okuma E'ye, Ernesto Laclau ve Chantal Mouffe imzalı, biraz önce alıntı yaptığımız New Reflections on the Revolution of Our Time (1990)'dan alınan kısa bölüme gidin ve dikkatle okuyun. Savundukları fikir, fiziksel nesnelerin var olduğu ama sabit bir anlama sahip olmadıklarıdır. Sadece söylem içinde anlam kazanır ve nesne haline gelirler. Okumadan önce savundukları fikri anladığınızdan emin olun.

1. 'Bir duvar inşa etmek' hakkındaki söylem ile ilgili olarak, dilsel kısım (bir tuğla istemek) ile fiziksel eylem (tuğlayı yerine yerleştirmek) arasındaki ayrım önemli değildir. Birincisi dilseldir, ikincisi fiziksel. Ama ikisi de 'söylemsel'dir –söylem içinde anlamlı–.

2. Tekme attığınız yuvarlak deri nesne fiziksel bir nesnedir –bir top–. Ancak sosyal olarak oluşturulan oyunun kuralları bağlamında bir 'futbol topudur'.

3. Bir nesnenin anlamını, onun kullanım bağlamı dışında tanımlamak imkânsızdır. Bir kavgada atılan bir taş ('bir silah') bir müzede sergilenen bir taştan ('bir heykel parçası') farklıdır.

Bu, fiziksel şeyler ve eylemlerin var olduğu ama ancak söylem içinde anlam kazanıp nesnelere dönüştüğü fikri, anlama ve temsile dair inşacı teorinin merkezinde yer alır. Foucault, şeylere dair ancak bir anlamları varsa bilgi sahibi olacağımızdan, bilgiyi üreten şeyin –şeylerin kendisi değil– söylem olduğunu söyler. 'Delilik', 'ceza' ve 'cinsellik' gibi konular ancak onlar hakkındaki söylemlerin *içinde* anlamlı olarak var olabilir. Yani, delilik, ceza ya da cinsellik söylemlerinin aşağıdaki unsurları içermesi gerekir:

1. Bize bu şeyler hakkında belirli bir bilgi veren 'delilik', 'ceza' ya da 'cinsellik' hakkında ifadeler;

2. Bu konular hakkında belirli konuşma yollarını öngörüp diğer yolları dışlayan –belirli bir tarihsel anda delilik, ceza ya da cinsellik hakkında neyin 'söylenebilir' ya da 'düşünülebilir' olduğunu yöneten– kurallar;

3. Bir şekilde söylemi kişileştiren 'özneler': deli adam, histerik kadın, suçlu, sapkın, cinsel açıdan sapkın kişi; o zamanda konu hakkındaki bilginin inşa edilme şekli göz önüne alındığında bu öznelerin sahip olmasını beklediğimiz özellikler;

4. Konu hakkındaki bu bilginin otorite; hakkındaki 'gerçeği' somutlaştırdığı; tarihsel bir anda 'işin aslını' oluşturduğu hissini nasıl edindiği;

5. Konuyu ele almak için, kişinin davranışlarını bu fikirlere uygun şekilde düzenleyip şekillendirecek, kurumlar içindeki uygulamalar –deli için tıbbi tedavi, suçlu için ceza uygulamaları, cinsel sapkın için ahlaki disiplin–;

6. Farklı bir söylem ya da episteme'nin daha geç bir tarih döneminde ortaya çıkıp var olanın yerini alacağı, yeni bir söylem oluşumu doğuracağı ve sonucunda yeni 'delilik', 'ceza' ya da 'cinsellik' kavramları, sosyal pratikleri yeni şekillerde düzenlemek için güç ve otoriteyle yeni söylemler, 'yeni bir gerçeklik' üreteceğinin kabul edilmesi.

4.2 Söylemi Tarihselleştirmek: Söylem Pratikleri

Burada ana konu söylem, temsil, bilgi ve 'gerçek' şeklinin, göstergebilimdeki kısmen tarihdışı eğilimin tersine, Foucault tarafından *tarihselleştirilmesidir.* O, şeylerin ancak belirli bir tarihsel bağlam dahilinde bir anlama geldiğini ve 'doğru' olduklarını savunur. Foucault aynı fenomene farklı tarihsel dönemlerde rastlanabileceğine inanmaz. Her dönemde söylemin, aralarında bir devamlılık olmadan, dönemden döneme radikal bir şekilde farklılık gösteren bilgi, nesne, özne ve bilgi pratikleri ürettiğini düşünür.

Yani Foucault'ya göre, örneğin zihinsel hastalık bütün tarih dönemlerinde aynı kalan ve bütün kültürlerde aynı anlama gelen objektif bir gerçek değildir. Ancak belirli bir söylemsel oluşum *içinde* nesne, 'delilik', anlamlı ya da anlaşılır bir yapı olarak oluşabilir. "Söylenen her şey, onu konu alan, bölümlere ayıran, tanımlayan, açıklayan, gelişimini izleyen, farklı bağıntılarını belirten, yargılayan ifadelerden oluşur ve muhtemelen, ona ait kabul edilecek söylemlerin adının içinde ifade edilmesiyle söze dökülür" (1972, s.32). Ve ancak 'deliliğe' dair belirli bir tanım pratiğe döküldükten sonra söz konusu konu –mevcut tıbbi ve psikiyatrik bilginin tanımladığı şekilde 'deli'– ortaya çıkabildi.

Ya da çalışmalarından başka söylemsel pratik örnekleri alalım. Cinsel ilişkiler her zaman var oldu. Ama Foucault, spesifik bir sohbet konusu olarak 'cinselliğin', cinsel arzuyu, sırları ve fantezilerini incelemek ve düzene sokmanın ancak belirli bir tarihsel anda, Batı toplumlarında ortaya çıktığını savunur (Foucault, 1978). Şimdi eşcinsel davranış formları olarak ad-

landırdığımız şey baştan beri var olmuş olabilir. Ama belirli bir sosyal konu türü olarak 'eşcinsel' *üretilmiştir* ve ancak 19. yüzyıl sonlarının ahlaki, yasal, tıbbi ve psikiyatrik söylemleri, pratikleri ve kurumsal araçları içinde, cinsel sapkınlığa dair özel teorileri ile birlikte ortaya çıkabildi (Weeks, 1981, 1985). Benzer şekilde, 19. yüzyılda histerinin yaygın bir kadın hastalığı olarak görülmesinin dışında 'histerik kadın'dan bahsetmek anlamsızdır. *Kliniğin Doğuşu*'nda (1975) Foucault 'yarım yüzyıldan kısa süre içinde hastalığa dair tıbbi anlayış'ın hastalığın bedenden ayrı var olduğu yönündeki klasik anlayıştan, hastalığın insan vücudu içinde ortaya çıktığı ve doğrudan oradaki ilerleyişinin izlenebileceği yönündeki modern anlayışa nasıl geçiş yapıldığını şemalandırdı (McNay, 1994). Bu söylem değişikliği, tıbbi pratiği değiştirdi. Şimdi, 'artık tanıdık bir geometri olan anatomi atlasına uygun şekilde belirlenmiş rotalar' izlenerek, Foucault'nun hastanın 'görünür beden' olarak adlandırdığı şeye güçlü bir bakış atarak hastalığın seyrini 'okuyabilecek' doktor 'bakışı'na büyük bir önem atfetti (Foucault, 1973, s.3-4). Bu kapsamlı bilgi doktorun hastayı yüz yüze takip etme gücünü artırdı.

Bütün bu konular hakkındaki bilgi ve pratikler, Foucault'ya göre tarihsel ve kültürel açıdan spesifikti. Belirli söylemlerin dışında, yani belirli bir toplum ve zamanın söylem pratikleri, disiplin teknikleri tarafından bilgi içinde üretilen ve düzenlenen, söylemde temsil edildikleri şekillerin dışında, anlamlı bir şekilde var olamazdı. Tarihçilerin çok düşkün olduğu tarihötesi devamlılıkları kabul etmekten çok uzak olan Foucault, bir dönem ile diğeri, bir söylem oluşumu ile diğeri arasındaki radikal kırılmalar, kopuşlar ve devamsızlıkların daha kayda değer olduğunu düşünüyordu.

4.3 Söylemden Güce/Bilgiye

Daha sonraki çalışmalarında Foucault, bilginin, başkalarının davranışlarını düzene sokmak için özel kurumsal düzenler aracılığıyla nasıl çalıştırıldığıyla daha fazla ilgilenmeye başladı. Bilgi ve güç arasındaki ilişkiye ve gücün, kurumsal *apparatus* adını verdiği şey ve *teknolojileri* (teknikleri) içinde nasıl işlediğine odaklandı. Örneğin Foucault'nun ceza *apparatus*'u kavramı, dilsel ve dilsel olmayan çok sayıda farklı unsuru içerir: "Söy-

lemler, kurumlar, mimari düzenlemeler, yasal düzenlemeler, yasalar, idari önlemler, özel ifadeler, felsefi önermeler, ahlak, hayırseverlik vs... Böylece apparatus her zaman bir güç oyunu içinde tanımlanmıştır ama aynı zamanda belirli bilgi düzenlemeleriyle de bağlantılıdır... Apparatus bundan ibarettir: bilgi türlerini destekleyen ve onlar tarafından desteklenen güç ilişkisi stratejileri" (Foucault, 1980b, s.194, 196).

Bu yaklaşım, ana araştırma konularından biri olarak modern toplumda bilgi, güç ve beden arasındaki ilişkileri ele aldı. Pratikte her zaman sosyal davranışların düzenlenmesine (yani özel 'gövdeler'e) uygulandığından, bilginin güç ilişkileriyle ayrılmaz bir şekilde iç içe geçtiğini gördü. Söylem, bilgi ve güç arasındaki ilişkinin böyle öne çıkartılması, özetlemekte olduğumuz temsile *inşacı* yaklaşımda önemli bir gelişmeyi işaret etti. Temsili saf şekilci teorinin ellerinden kurtarıp ona tarihsel, pratik ve 'dünyevi' bir işleyiş bağlamı sundu.

Söylem, bilgi ve güce dair bu ilginin Foucault'nun dikkatini klasik sosyolojik ideoloji teorilerine, özellikle de belirli bilgi formları içinde gizlenen sınıf konumları ve sınıf çıkarlarını belirlemekle ilgilenen Marksizme ne ölçüde yakınlaştırdığını merak ediyor olabilirsiniz. Foucault gerçekten de ideoloji hakkındaki bu sorulardan bazılarını, biçimsel göstergebilimcilerin yaptığından daha fazla ele alır. (Gerçi Roland Barthes da daha önce gördüğümüz gibi, ideoloji ve mit sorunlarıyla ilgilenmişti.) Ama Foucault klasik Marksist 'ideoloji' sorunsalını neden reddettiğine dair oldukça belirli ve ikna edici nedenlere sahipti. Marx, her çağda fikirlerin toplumun ekonomik temelini yansıttığını ve bu yüzden 'egemen fikirlerin' kapitalist bir ekonomiyi yöneten ve baskın çıkarlara yanıt veren egemen sınıfın fikirleri olduğunu savunuyordu. Foucault'nun klasik Marksist ideoloji teorisine ana itirazı, bilgi ve güç arasındaki bütün ilişkileri *sınıf* gücü ve *sınıf* çıkarları sorununa indirgeme eğiliminde olmasıydı. Foucault sınıfların var olduğunu inkâr etmiyordu ama Marksist ideoloji teorisindeki bu güçlü ekonomik unsura ya da sınıf indirgemeciliğine şiddetle karşıydı. İkinci olarak, Marksizmin, kendi 'gerçek' iddialarına –Marksist bilim– zıt düşerek burjuva bilgisinin 'çarpıklıklarına' tezat oluşturma eğilimi gösterdiğini savundu. Ama Foucault, söylem oyununun dışında *hiçbir* düşünce formunun bu türde

mutlak bir 'gerçek' olamayacağına inanıyordu. *Bütün* siyasi ve sosyal düşünce formlarının kaçınılmaz bir şekilde bilgi ve güç etkileşimine yakalandığını düşünüyordu. Yani eserleri, geleneksel "Dil, temsil ve güç hangi sınıfın çıkarlarına uygun işlev görür?" Marksist sorusunu reddeder.

Marx'tan etkilenen ama sınıf indirgemeciliğini reddeden İtalyan Antonio Gramsci gibi daha geç dönem kuramcıları, 'ideoloji' tanımını Foucault'nun pozisyonuna oldukça yaklaştıracak şekilde geliştirdiler ama hâlâ sınıf sorunsalıyla onun için kabul edilmez ölçüde ilgiliydiler. Gramsci'nin düşüncesi, özel sosyal grupların, diğer grupların onayını kazanmak ve hem düşüncede hem de onun pratiğinde bir tür üstünlük elde etmek için, ideolojik de dahil olmak üzere çok sayıda farklı şekillerde mücadele verdiğidir. Gramsci bu güç formuna **hegemonya** adını verir. Hegemonya asla kalıcı değildir ve ekonomik çıkarlara ya da basit bir sınıfsal toplum modeline indirgenemez. Bunun Foucault'nun iddiasıyla bazı benzerlikleri vardır ama bazı temel konularda radikal ölçüde farklıdırlar. (Hegemonya konusu 4. Bölümde tekrar kısaca ele alınacak.)

Foucault'nun söylem, bilgi ve güce dair düşüncesini sınıf çıkarları ve ideolojik 'çarpıklık'la ilgili Marksist teoriden ayıran şey nedir? Foucault iki radikal ölçüde yeni önerme sundu.

1 Bilgi, güç ve gerçek

Birincisi, Foucault'nun bilgi ve güç arasındaki bağlantıyı düşünme şekliyle ilgilidir. Şimdiye dek, gücün kültür ve bilgi gibi hoş şeyleri dağıtarak doğrudan ve şiddetli bir baskı uygulama yoluyla işlev gördüğünü düşünme eğilimindeydik ama Gramsci bu güç modelinden kesin bir şekilde ayrılıyordu. Foucault bilginin her zaman bir güç formu olduğunu ve ayrıca, gücün bilginin uygulanıp uygulanmayacağı ya da hangi koşullarda uygulanacağı konularını içerdiğini öne sürdü. **Gücün / bilginin** bu uygulanma ve *etkili* olma sorununun, 'gerçek' olması sorunundan daha önemli olduğunu düşünüyordu.

Güçle bağlantılı bilgi sadece 'gerçeğin' otoritesini üstlenmekle kalmaz, *kendisini gerçek yapma* kudreti de vardır. Bütün bilgiler, gerçek dünyaya uygulandıklarında gerçek etkilere sahiptirler ve en azından bu anlamda 'gerçek haline gelirler'. Bilgi, bir kere başkalarının davranışlarını düzenlemek için

kullanılınca pratikleri kısıtlamaya, düzenlemeye ve disipline sokmaya neden olur. Bu yüzden, "Bir bilgi alanının bağıntılı inşası olmadan hiçbir güç ilişkisi ve aynı anda hem güç ilişkilerine dayanmayan hem de onları oluşturmayan hiçbir bilgi yoktur" (Foucault, 1977a, s.27).

Foucault'ya göre belirli bir dönemde, örneğin suç hakkında 'bildiğimizi' düşündüğümüz şey, suçluları düzene sokma, kontrol etme ve cezalandırma şeklimizle ilişkilidir. Bilgi bir belirsizlikte işlemez. Özel durumlarda, tarihi bağlamlarda ve kurumsal düzenlerde, belirli teknoloji ve uygulama stratejileri aracılığıyla işleme konulur. Cezalandırmayı incelemek için, söylem ve güç –güç/bilgi– kombinasyonunun nasıl belirli bir suç ve suçlu anlayışı ürettiği hem suçlu hem de cezalandıran için belirli gerçek etkilere sahip olduğu ve bunların belirli tarihsel hapishane düzenlerinde nasıl uygulamaya konduğu incelenmesi gerekir.

Bu Foucault'yu mutlak anlamda bilginin 'gerçeği'nden –dönem, düzen, bağlam ne olursa olsun gerçek olarak kalan– değil, **gerçeğin düzenini** sürdüren bir söylem oluşturmaktan bahsetmeye yönlendirdi. Bu yüzden, bekar ebeveynliğin kaçınılmaz bir şekilde suça yönlendirdiği gerçek olabilir de olmayabilir de. Ama herkes öyle olduğuna inanır ve bekar ebeveynleri uygun şekilde cezalandırırsa, bu hem ebeveynler hem de çocuklar için gerçek sonuçlar doğuracak ve mutlak bir anlamda asla kesin olarak kanıtlanamasa da gerçek etkileri açısından 'doğru' olacaktır. Foucault, beşeri ve sosyal bilimlerde şunu savunur:

> Gerçek, gücün dışında değildir... Gerçek bu dünyanın parçasıdır; sadece çok sayıda kısıtlama formunun sonucunda üretilir. Ve gücün düzenli etkilerini tetikler. Her toplum kendi gerçek düzenine, gerçeğe dair 'genel politikaya' sahiptir; yani işlevi gerçek olarak kabul edip var eden söylem türleri, kişinin gerçek ve sahte ifadeleri ayırt etmesini sağlayan mekanizma ve örnekler, her bir kişinin onaylanma yöntemleri... Neyin gerçek sayılacağını söylemekle sorumlu kişilerin konumu.
>
> (Foucault, 1980, s.131)

2 Yeni güç anlayışları

İkinci olarak, Foucault yepyeni bir güç anlayışı geliştirdi. Gücün her zaman tek bir yönde yansıdığını (üstten alta doğru) ve belirli bir kaynaktan geldiğini (hükümdar, devlet, egemen sınıf ve benzeri) düşünmeye eğilim gösteririz. Ancak Foucault'ya göre güç 'bir zincir şeklinde işlev görmez', devridaim yapar. Hiçbir zaman tek bir merkezin elinde değildir, "Ağ benzeri bir işleyiş yoluyla yayılır ve uygulanır" (Foucault, 1980, s.98). Bu da hepimizin (zalimler ve mazlumlar), bir ölçüde, bu devridaime kapıldığı fikrini öne sürer. Yukarıdan aşağıya doğru yayılmaz ve bir kaynaktan ya da bir yerden doğmaz. Güç ilişkileri sosyal varlığın bütün seviyelerine nüfuz eder ve dolayısıyla sosyal yaşamın her alanında (hem aile ve cinselliğin özel alanlarında hem de politika, ekonomi ve yasaların kamusal alanlarında) işlev görür. Dahası, güç sadece negatif, kontrol etmeyi amaçladığı şeye karşı baskıcı olmakla kalmaz. Aynı zamanda üreticidir. Sadece hayır diyen bir güç olarak üstümüze çökmekle kalmaz, şeylerin ötesine geçer ve onları üretir. Keyif, bilgi formları oluşturur, söylem üretir. Bütün kütle boyunca akan üretici bir ağ bağlantısı olarak düşünülmesi gerekir (Foucault, 1980, s.119).

Örneğin cezalandırma sistemi kitaplar, anlaşmalar, düzenlemeler, yeni kontrol ve direniş stratejileri, Parlamentoda tartışmalar, sohbetler, itiraflar, yasal bildirimler ve temyizler, hapishane görevlileri için eğitim yöntemleri vs. üretir. Cinselliği kontrol altında tutmak için gösterilen çabalar hakiki bir söylem patlaması üretir; seks hakkında yapılan konuşmalar, televizyon ve radyo programları, vaazlar ve düzenlemeler, makale ve yazılar, talimatlar ve araştırma programları, yeni cinsel pratikler (örn. 'güvenli seks') ve pornografi endüstrisi üretir. Foucault, devlet, yasa, hükümdar ya da egemen sınıfın hakim durumda olabileceğini inkâr etmeden dikkatimizi yaygın güç stratejilerinden ayırıp gücün dolaşıma girdiği çok sayıda yerel devreler, taktikler, mekanizmalar ve etkilere (Foucault'nun 'titiz ritüeller' ya da gücün 'mikro-fiziği' adını verdiği şey) çevirir. Bu güç ilişkileri "doğrudan toplumun derinliklerine uzanır" (Foucault, 1977a, s.27). Gücün büyük güç piramitleri oluşturacak şekilde çalışma şekillerini kılcal damar hareketi (vücudumuzdaki kan ile çevresindeki dokular arasında oksi-

jen alışverişini sağlayan ince çeperli kılcal damarlar anlamında) adını verdiği şey aracılığıyla birbirine bağlarlar. Güç, bu düşük seviyelerde "sadece bireyler, bedenler, jestler ve tavırlar seviyesinde genel yasa ya da yönetim formunu yansıttığından ya da yeniden ürettiğinden" (Foucault, 1977a, s.27) değil, tam tersine böyle bir yaklaşım "kesinlikle merkezi gücün basit bir yansıması olarak görülmemesi gereken tavır, kütleler ve yerel güç ilişkileri formlarında kök saldığı için güç[tür]" (Foucault, 1980, s.201). (Foucault, 1980, s.201).

Foucault'nun modelinde gücün mikro fizikleri hangi hedefe uygulanır? Bedene. Bedeni farklı güç/bilgi oluşumları arasındaki mücadelelerin merkezine yerleştirir. Düzenleme teknikleri bedene uygulanır. Farklı söylem oluşumları ve aygıtları bedeni kendi güç ve 'gerçek' düzenlerinde farklı şekillerde böler, sınıflandırır ve kaydeder. Örneğin *Hapishanenin Doğuşu*'nda Foucault, Fransa'daki farklı cezalandırma rejimlerinde suçlunun bedeninin 'üretilme' ve disipline edilme şekillerini analiz eder. Daha önceki dönemlerde ceza gelişigüzeldi, hapishaneler halkın içinde dolaşabildiği yerlerdi ve en üst düzeyde ceza, işkence ve infaz aletleri yoluyla vahşi bir şekilde vücuda yazılıyordu vs. Bu pratiğin özü cezanın kamusal olması, herkesin onu görebilmesi gerektiğidir. Modern disipline edici düzenleme ve güç formu ise, tam tersine, özeldir, kişiselleştirilmiştir; mahkûmlar kamudan ve birbirinden ayrılarak kapatılır ama sürekli olarak otoritenin gözetimi altındadır ve cezalandırma da bireyselleştirilmiştir. Burada beden yeni bir tür disiplin rejiminin alanı haline gelir.

Tabii ki bu 'beden' bütün insanların her zaman sahip olduğu doğal bedenden ibaret değildir. Bu beden söylem içinde, farklı söylemsel oluşumlara –suç ve suçlu hakkında bilgi durumu, suçlu davranışını nasıl değiştirilebileceği ya da engellenebileceği hakkında neyin 'gerçek' kabul edildiği, o sırada egemen olan belirli ceza aygıtları ve teknolojileri– uygun olarak *üretilir*. Bu radikal ölçüde tarihselleştirilmiş bir beden anlayışıdır: farklı güç/bilgi rejimlerinin üzerine anlamlarını ve etkilerini yazdıkları bir tür yüzey. Foucault, bedeni "tamamen tarih ve tarihin bedeni yapıbozuma uğratma süreçleri tarafından damgalanmış" olarak düşünür (Foucault, 1977a, s.63).

4.4 Özet: Foucault ve Temsil

Foucault'nun temsile yaklaşımını özetlemek kolay değildir. O, söylem yoluyla bilgi ve anlam üretimiyle ilgilenir. Foucault tıpkı göstergebilimcilerin yaptığı gibi, özel metin ve temsilleri analiz eder. Ama daha da fazla analiz ettiği şey, bir metin ya da uygulamanın ait olduğu bütün *söylem oluşumudur*. İlgisi, beşeri ve sosyal bilimler tarafından sağlanan; davranışı, anlayışı, pratiği ve inancı düzenleyen bilgi hem bedenlerin hem de bütün toplumların düzenlemesidir. Eserleri temsile *oluşturmacı* yaklaşıma damgasını vuran 'dile dönüş'ün şafağında gerçekleştirilmiş ve ondan derinlemesine etkilenmiş olsa bile, *söyleme* getirdiği tanım dilden çok daha kapsamlıdır ve Saussure'ün dilbilime odaklanan yaklaşımında dışarıda bırakılan çok sayıda pratik ve kurumsal düzenleme unsurlarını kapsar. Foucault, tarihsel açıdan her zaman çok daha belirlidir, güç/bilgi formlarının her zaman özel bağlamlar ve hikâyelerden kaynaklandığını görür. Foucault'ya göre, her şeyden çok bilgi üretimi her zaman güç ve beden sorunlarıyla kesişir ve bu, temsile neyin dahil olduğunun kapsamını fazlasıyla genişletir.

Eserlerine getirilen en büyük eleştiri, kendini 'söyleme' fazla kaptırma eğiliminde olduğu ve bunun da takipçilerini güç/bilgi işleyişinde materyal, ekonomik ve yapısal faktörlerin etkisini inkâr etmeye teşvik ettiği yönündedir. Bazı eleştirmenler, beşeri bilimlerde 'gerçek rejimi' ve güç iradesi ('gerçek' şeyler yapma iradesi) yararına herhangi bir 'gerçek' kriterini reddetmesinin de görecilik suçlamasına açık olduğunu düşünür. Ancak eserlerinin modern temsil ve anlam teorilerine yaptığı etkiye dair pek kuşku yoktur.

4.5 Charcot ve Histeri Performansı

Aşağıdaki örnekte, Foucault'nun metodunu özel bir örneğe uygulamaya çalışacağız. Figür 1.8'de André Brouillet'in ünlü Fransız psikiyatrist ve nörolog Jean-Martin Charcot'yu (1825-93) Paris'teki ünlü kliniği La Salpêtrière'de kadın histerisi konusunda ders verirken gösteren resmi yer alıyor.

ETKİNLİK 7

Brouillet'nin resmine bakın (Figür 1.8). Histeri üzerine araştırmanın temsili olarak neyi sergiliyor?

Brouillet, bir asistanın tuttuğu ve iki kadının yardımcı olduğu bir histeri hastasını sergiliyor. Uzun yıllar boyunca histeri geleneksel olarak kadın hastalığı olarak bilindi ve Charcot erkeklerde de çok sayıda histeri semptomu görüldüğünü, hastalarının önemli bir miktarının erkek histeri hastası olarak teşhis edildiğini kanıtlamasına rağmen, Elaine Showalter "Charcot için de histeri, tıbbi açıdan değilse de sembolik açıdan bir kadın hastalığı olmaya devam ediyor" gözleminde bulundu (1987, s.148). Charcot hastalarının yaşadığı sıkıntıları ciddiye alan ve onları saygın bir şekilde tedavi eden, insancıl biriydi. Histeriyi hasta numarası yapan birinin bahaneleri değil, gerçek bir rahatsızlık olarak teşhis etti (tıpkı günümüzde uzun mücadelelerden sonra anoreksi ve ME gibi başka hastalıklarda olduğu gibi). Bu resim Charcot'nun tedavi düzeninin genel bir içeriğini temsil ediyor: Hastalığının semptomları çoğunlukla tam bir histeri kriziyle sonuçlanan kadın hastalar, tıp çalışanları ve öğrencilerden oluşan bir kitleye sergileniyor.



FİGÜR 1.8 André Brouillet, *La Salpêtrière'de bir klinik dersi (Charcot tarafından verilen)*, 1887.

Resmin görsel olarak bir söylem 'olayını' –yeni bir bilgi rejiminin ortaya çıkışı– yakaladığı ve temsil ettiği söylenebilir. Charcot'yu diğerlerinden ayıran ve uzak yerlerden öğrencilerin onunla çalışmak için gelmesini (hatta 1885'te genç Sig-

mund Freud Viyana'dan gelmişti) sağlayan şey 'felç gibi histerik semptomların hipnoz yoluyla üretilebileceğini ve tedavi edilebileceğini' kanıtlamasıydı (Showalter, 1987, s.148). Burada hipnoz pratiğinin uygulamaya döküldüğünü görüyoruz.

Gerçekten de resim böyle *iki* adet bilgi üretimi anını yakalamış görünüyor. Charcot hastaların söylediklerine fazla önem vermedi (daha çok eylemlerini ve jestlerini titiz bir şekilde gözlemledi). Ama Freud ve arkadaşı Breuer bunu yaptı. Başta, eve döndüklerinde, Charcot'nun La Salpêtrière'de histeri tedavisine yeni bir yaklaşım olarak büyük ilgi çeken hipnoz yöntemini kullandılar. Ama birkaç yıl sonra Bertha Pappenheim adında genç bir kadına histeri tedavisi uyguladılar ve kadın, 'Anna O' takma adıyla Freud ve Breuer'in çığır açan *Histeri Üzerine Çalışmalar*'ında (1895) sundukları ilk vaka çalışmasına dönüştü. Breuer ve Freud'a kadının dilde yaşadığı sorunların ataerkil bir babanın görevini bilen kızı olarak 'konumuna' duyduğu güceniklikle ilişkili ve dolayısıyla hastalığıyla derinden bağlantılı olduğuna dair ilk ipuçlarını veren şey, entelektüel, şairane ve hayal gücü kuvvetli ama isyankâr bir genç kadının yaşadığı 'kelime kayıpları', kendi dilinin (Almanca) söz dizimini kavramakta başarısız oluşu, sessizlikleri ve anlamsız sayıklamaları oldu. Hipnozun ardından kadın tutarlı bir şekilde konuşma becerisine tekrar kavuştu ve anadili Almancayı değil ama diğer üç dili akıcı bir şekilde konuşmaya başladı. Breuer'le yaptığı sohbette ve dille ilişkili zorlu ilişkisi üzerinde 'çalışma' becerisi ile 'Anna O', tabii ki sonradan Freud'un psikanaliz yöntemine dair elde edeceği gelişmelere temel oluşturan 'konuşma tedavisi'nin ilk örneğini oluşturdu. Yani bu resimde, iki yeni psikiyatrik *episteme*nin 'doğuşuna' bakıyoruz: Charcot'nun hipnoz metodu ve daha sonradan psikanalizi ortaya çıkartacak koşullar.

Örnek ayrıca *temsil* konusuyla da çok sayıda bağlantıya sahip. Resimde hasta bedeniyle 'çektiği' histeri semptomlarını sergiliyor ya da 'temsil ediyor'. Ama bu semptomlar aynı zamanda profesör tarafından (çok farklı bir tıbbi teşhis ve analiz dilinde) izleyicilerine 'sunuluyor: *gücü* içeren bir ilişki. Showalter genel olarak 'kadın histerisinin temsili, Charcot'nun çalışmalarının merkezi özelliğidir' diye belirtir (s.148). Gerçekten de klinik, taş baskılar ve resimlerle doludur. Asistanlarının

sinir hastalarının bir fotoğraf albümünü, yani farklı 'türde' histeri hastalarının bir nevi görsel envanterini hazırlamasını istemişti. Sonraları bu işi yapması için profesyonel bir fotoğrafçıyı işe aldı. Resmin de konusu gibi görünen, mevcut semptomlara getirdiği analize histerik 'performans' eşlik ediyordu. Bir tedavi rejimi olarak hipnoz sergilemeleriyle ilişkili teatral ve dikkat çekici görüntülerden kaçınmıyordu. Freud 'büyüleyici dersleri'nin her birinin inşada ve oluşumda biraz sanat içerdiğini' düşünüyordu. Gerçekten de Freud şöyle yazar: "Öğretmen ile öğrenci arasındaki uzaklığı azaltmak için düşünce zincirine dair en detaylı bilgileri verme, şüphe ve tereddütlerini dürüstçe anlatma konusunda büyük çabalar göstermesi onu izleyicilerinin gözünde en yüksek konuma yerleştiren şeydir" (Gay, 1988, s.49).

ETKİNLİK 8

Şimdi resme tekrar dikkatle bakın ve Foucault'nun temsile dair yöntemi ve yaklaşımı hakkında söylediklerimizi aklınızda tutarak aşağıdaki soruları yanıtlayın:

1. Resmin merkezinde kim var?

2. 'Özne' kim ya da ne? (1) ve (2) aynı mı?

3. Burada bilginin üretildiğini söyleyebilir misiniz? Nasıl?

4. Resimdeki güç ilişkileri hakkında neyi görüyorsunuz? Nasıl temsil edilmişler? Resmin formu ve uzamsal ilişkileri bunu nasıl temsil ediyor?

5. Resimdeki insanların 'bakışını' tarif edin: Kim kime bakıyor? Bu bize ne söylüyor?

6. Katılımcıların yaşı ve cinsiyeti bize ne söylüyor?

7. Hastanın bedeni bize hangi mesajı iletiyor?

8. Resimde cinsel bir anlam var mı? Varsa, ne?

9. Sizin, resme bakanın resimle ilişkisi ne?

10. Resimde gözden kaçırdığımız başka bir şey fark ettiniz mi?

OKUMA F

Şimdi bu bölümün sonunda Okuma F olarak sunulan, Elaine Showalter'ın Female Malady'sinden alınan 'Histeri performansı'nda Charcot ve La Salpêtrière'ye dair yazdıklarını okuyun. Charcot'nun histerik kadın hastalarına ait iki resme dikkatle bakın. Başlıklarından ne anlam çıkartıyorsunuz?

5. 'ÖZNE' NEREDE?

Foucault'nun eserlerinde dilden söyleme ve bilgiye doğru değişimi ile güç sorunlarıyla ilişkilerinin izini sürdük. Ama bütün bunlarda öznenin nerede olduğunu sorabilirsiniz. Saussure özneyi temsil sorunundan çıkartma eğilimindeydi. Dilin bizimle konuştuğunu öne sürdü. Özne, Saussure'ün şemasında bireysel konuşma eylemlerinin (*parole*) yaratıcısı olarak ortaya çıkar. Ama gördüğümüz gibi, Saussure *parole*'ların seviyesinin 'bilimsel' bir dil analizinin yönetilebileceği seviye olduğunu düşünmez. Bir anlamda Foucault bu konumu paylaşır. Ona göre bilgiyi üreten şey özne değil, *söylem*dir. Söylem güçle sarmalanmıştır ama ***gücün/bilginin*** işlev görmesi için bir 'özne' bulmak (kral, egemen sınıf, burjuvazi, devlet vs.) şart değildir. Diğer yandan, Foucault teorisine özneyi dahil eder ama özneyi temsilin merkezi ve yaratıcısı konumuna yerleştirmez. Gerçekten de çalışması geliştikçe o 'özne' konusuyla gittikçe daha fazla ilgilenmeye başlar, en son ve tamamlanmamış çalışmasında, özneye kendi davranışına dair belirli bir farkındalık verecek kadar ileriye bile gider, gerçi bu öznenin kendi egemenliğini geri kazanmasını sağlamak için hâlâ yetersizdir.

Foucault özneye geleneksel bakış olarak adlandırabileceğimiz konuda fazlasıyla eleştireldi. Geleneksel anlayış 'özneyi' eksiksiz bilinç bahşedilmiş bir birey, özerk ve istikrarlı bir varlık, kendinin 'özü' ve bağımsız, orijinal bir eylem ve anlam kaynağı olarak düşünür. Bu düşünceye göre, kendimizi konuşurken duyduğumuzda söylenen şeyle özdeş olduğumuzu hissederiz. Ve öznenin söylenen şeyle bu özdeşleşmesi ona anlam konusunda ayrıcalıklı bir konum sağlar. Diğer insanlar bizi yanlış anlasa da kendimizi her zaman anladığımızı *çünkü anlamın kaynağı olduğumuzu* öne sürer.

Ancak gördüğümüz gibi, dilde ve temsilde inşacı bir anlayışa doğru yönelmek, özneyi bilgi ve anlamla ilişkili olarak ayrıcalıklı konumundan etti. Aynısı Foucault'nun söylemsel yaklaşımında da geçerlidir. Konuşan ve bilgi üreten özneler değil, söylemdir. Özneler belirli metinler üretebilir ama belirli bir dönem ve kültürün ***epistemesinin***, ***söylem oluşumunun***, gerçek ***rejiminin*** sınırları içinde işlev görürler. Gerçekten de bu, Foucault'nun en radikal önermelerinden biridir: ***söylem içinde üretilen***

'özne'. Bu söylem öznesi söylemin dışında olamaz çünkü söyleme *tabi olmak* zorundadır. Kurallar ve geleneklerine, güç/bilgi eğilimlerine razı olmak zorundadır. Özne, söylemin ürettiği bilgi türünün taşıyıcısı olabilir. Ama kaynağı ve yaratıcısı olarak gücün/bilginin dışında duramaz. Foucault, *Özne ve İktidar* isimli kitabında şöyle yazar: "Hedefim, kültürümüzde, insanların özneleri oluşturduğu farklı modlardan oluşan bir tarih yaratmaktı. *Özne* kelimesinin iki anlamı vardır: başka birinin kontrolüne ve bağımlılığına özne olmak ile bilinci, özbilgisi ile kendi kimliğine bağlanmak. İki anlam da hükmü altına alan ve tabi tutan bir güç formu önerir" (Foucault, 1982, s.208-212). Bu yüzden, söylemi ve temsili daha tarihsel bir hale getirmek Foucault'da *öznenin* eşit ölçüde radikal bir şekilde tarihselleştirilmesiyle uyumludur. "Kişi özneden kurtulmak, yani öznenin tarihsel bir çerçevede inşasını açıklayabilecek bir analize varmak için kurucu özneyi saf dışı bırakmalıdır'" (Foucault, 1980, s.115).

O halde anlama, temsile ve güce dair bu daha söylemsel yaklaşımda 'özne' neredFor?

Foucault'nun 'öznesi' söylem yoluyla *iki* farklı anlam ya da yerde üretilmiş gibi görünüyor. Birincisi, söylemin kendisi 'özneleri' –söylemin ürettiği bilginin özel formlarına kişilik veren figürler– üretir. Bu özneler, söylem tarafından tanımlandıklarını kabul edeceğimiz özelliklere sahiptir: deli adam, histerik kadın, eşcinsel, bireyselleştirilmiş suçlu vs. Bu figürler belirli söylemsel rejimlere ve tarihsel dönemlere özeldir. Ama söylem aynı zamanda, belirli bilgi ve anlamın en fazla anlam ifade ettiği *özne için* (yani kendisi de söyleme 'tabi olan' okur ya da seyirci) *bir konum* da üretir. Belirli bir dönemde bütün bireylerin bu anlamda özel bir söylemin konusu haline gelmesi ve böylece gücü/bilgisinin taşıyıcısı olması kaçınılmaz değildir. Ama onların (bizim) böyle yapması için, kendilerini/kendimizi söylemin en fazla anlam ifade ettiği *pozisyonda* konumlamaları/konumlamamız ve böylece kendimizi anlamlarına, gücüne ve düzenlemesine 'tabi tutarak' 'özneleri' haline gelmemiz şarttır. O halde bütün söylemler ancak böyle anlam ifade ettikleri **özne pozisyonları** inşa ederler.

Bu yaklaşım, temsil teorisi için radikal çıkarımlara sahiptir. Söylemlerin kendi başlarına anlam kazandıkları ve etki sahibi

oldukları özne pozisyonları inşa ettiklerini öne sürer. Bireyler sosyal sınıflarına, cinsiyetlerine, 'ırksal' ve etnik özelliklerine göre (başka faktörlerin yanı sıra) farklılık gösterebilirler ama söylem onları kurallarına *tabi tutarak* inşa ettiği ve böylece *gücün/bilginin özneleri* haline getirdiği bu pozisyonlarla tanımlayana kadar anlam sahibi olamazlar. Örneğin, bu teoriye göre erkekler için üretilen pornografi, kadınlar bir şekilde kendilerini 'arzulu erkek röntgenci' –erkek pornografisi söyleminin inşa ettiği ideal özne pozisyonu budur– konumuna yerleştirir ve modellere bu 'maskülen' söylemsel pozisyondan bakarsak sadece kadınlar için 'çalışır'. Bu fazlasıyla tartışmalı bir önerme gibi görünebilir, öyledir de. Ama bu konuyu detaylandıran bir örnek üzerinde düşünelim.

5.1 Velásquez'in *Las Meninas*'ından Anlam Çıkartmak

Foucault'nun *Kelimeler ve Şeyler* (2015) eseri, ünlü İspanyol ressam Velásquez'in *Las Meninas* (Nedimeler) adlı resmine dair bir tartışmayla başlar. Bu, önemli bir bilimsel tartışma ve münakaşa konusu olmuştur. Burada kullanmamın nedeni, bütün eleştirmenlerin hemfikir olduğu gibi, resmin kendisinin *temsilin* doğasına dair belirli sorular doğurmuş ve Foucault'nun da özneye dair bu daha kapsamlı konuları ele almak için onu kullanmış olması. Bizi burada ilgilendiren şey, Foucault'nun resmin anlamına dair okumasının 'gerçek', doğru, hatta belirli olup olmadığı değil, bu tartışmalardır. Resmin tek bir, sabit ya da nihai anlamının olmadığı, Foucault'nun en güçlü argümanlarından biridir.

Resim Velásquez'in kariyerinde benzersiz bir yere sahiptir. Söz konusu resim, İspanya Kraliyet Ailesi'nin koleksiyonuna dahildi ve sarayın, sonradan yangında yok olan bir odasında asılıydı. Velásquez'in halefi olan saray ressamı tarafından '1656' olarak tarihlenmişti. Orijinalinde adı "Nedimeleri ve Bir Cüce Eşliğindeki İmparatoriçe" idi ama 1666 yılında çıkartılan envanterde "Kraliyet Ressamı ve Saray Nazırı Diego Velásquez imzalı, İspanya Infanta'sının Nedimeleri ve Hizmetçileriyle Birlikte Portresi" ismini aldı. Daha sonradan *Las Meninas* –'Nedimeler'– olarak adlandırılmaya başladı. Bazıları resmin Velásquez'i *Las Meninas* tablosu üzerinde çalışırken gösterdiğini ve bir ayna yardımıyla yapıldığını iddia eder ama

bu iddia, günümüzde imkânsız görünüyor. En yaygın ve ikna edici açıklama, Velásquez'in Kral ve Kraliçenin tam boy bir portresi üzerinde çalıştığı ve arka duvardaki aynada görülen yansımanın kraliyet çiftine ait olduğudur. Prenses ve hizmetçiler bu çifte bakmaktadır ve tuvalinden geriye doğru bir adım atan sanatçının bakışı da onların üzerindedir. Yansıma, kraliyet çiftini ustalıklı bir şekilde resme dahil eder. Foucault'nun kabul ettiği açıklama temel olarak budur.

ETKİNLİK 9
Şimdi, biz Foucault'nun görüşlerini özetlerken dikkatle resme bakın.



Figür 1. 9 Diego Velásquez, *Las Meninas*, 1656.

Las Meninas bir odanın içini gösteriyor – ressamın atölyesi ya da İspanyol Kraliyet Sarayı El Escorial'da başka bir oda olabilir. Sahne ayrıntılarda oldukça karanlık olsa da sağdaki bir pencereden giren ışık tam üstüne düşüyor. Foucault, "Ressa-

mın da bize baktığı bir resme bakıyoruz," der (1970, s.4). Solda, ileri doğru bakan figür ressam Velásquez'in ta kendisi. Resim yapma eyleminde ve fırçası yukarıya doğru kalkık, "Belki de tuvale bir rötuş atıp atmamayı düşünüyor" (s.3). Bizim baktığımız yönde oturmakta olan modeline bakıyor ama modelin kim olduğunu göremiyoruz çünkü Velásquez'in resmi yaptığı tuvalin arkası bize dönük, ön kısmı bakışlarımızdan kararlı bir şekilde gizlenmiş. Resmin merkezinde geleneksel olarak küçük prenses kabul edilen, durumu seyretmek için gelmiş Infanta Margarita duruyor. Bizim baktığımız resmin merkezinde o var ama Velásquez'in tablosunun 'öznesi' değil. Infanta'ya 'dadılar, baş nedimeler, saray mensupları ve cücelerden oluşan maiyeti' ve köpeği eşlik ediyor (s.9). Saray mensupları arkada, sağ tarafta duruyor. Baş nedimeleri iki yanında durup onu çerçeveliyor. Önde sağda, biri ünlü bir kraliyet soytarısı olan iki cüce var. Bu figürlerin çoğunun bakışları, tıpkı ressamınkiler gibi, resmin önünde oturmakta olan kişilere yönelmiş.

Kim onlar; herkesin baktığı ama bizim bakamadığımız ve tuvaldeki portrelerini görmemiz yasak olan figürler kim? Aslında, başta onları göremediğimizi düşünsek de resim bize kim olduklarını söylüyor çünkü Infanta'nın başının gerisinde ve resmin merkezinin biraz solunda, kalın bir ahşap çerçeveli bir ayna var ve aynaya –nihayet– tam da *bizim bakmakta olduğumuz pozisyonda* oturmuş çiftin görüntüsü yansımış; "Herkesin bakışında eksik olan şeyi bize basitçe gösteren bir yansıma" (s.15). Aynaya yansıyan figürler Kral IV. Felipe ve karısı Mariana. Aynanın yanında, sağında, arka duvarda bir 'çerçeve' daha var ama bu sefer önündekileri yansıtan bir ayna yok; odanın *arkasına* açılan bir kapı bu. Merdivende, ayakları farklı basamaklarda duran "Bir adamın tam boy silueti dikkat çekiyor". Ya sahneye yeni girdi ya da oradan yeni çıktı ve geriden odaya doğru bakıyor, içeride olanları izliyor ama "içeridekileri kendisi görülmeden şaşırtmaktan memnun" (s.10).

5.2 Temsil/de Konu/su

Resmin *öznesi* kim ya da ne? Foucault yorumlarında temsil teorisi hakkında genel konuları belirtmek ve özellikle de öznenin rolünden bahsetmek için *Las Meninas*'ı kullanır:

1. "Foucault, resmi temsil ve özne açısından okur" (Dreyfus ve Rabinow, 1982, s.20). Bize İspanya Kral ve Kraliçesinin bir portresinin yapıldığı bir sahneyi gösteren bir resim olmanın yanı sıra, *temsil ve öznenin nasıl işlediği hakkında da bir şeyler söyleyen* bir resim. Kendi bilgi türünü üretiyor. Temsil ve özne resmin altta yatan mesajları, ne hakkında olduğu, alt metni.

2. Şüphesiz temsil burada gerçekliğin 'gerçek' bir yansıması ya da taklidi ile ilgili *değil.* Tabii ki resimdeki insanlar İspanyol kraliyetindeki gerçek kişilere 'benziyor' olabilir. Ama resimdeki resim yapma söylemi, sadece var olan şeyi doğru olarak yansıtmaya çalışmaktan çok daha fazlasını yapıyor.

3. Bir anlamda her şey resimde *görünür* halde. Yine de resmin ne 'hakkında' olduğu –anlamı– bizim onu nasıl 'okuduğumuza' bağlı. Resim, *görebildiğiniz şey kadar göremedikleriniz etrafında da oluşturulmuş.* Tuvalde neyin resmedildiğini göremiyorsunuz, ama bu tam da asıl önemli olan şey gibi görünüyor. Herkesin baktığı şeyi, oturan çifti, göremiyorsunuz ama baktıklarının o olduğunu ancak aynadaki yansımalarından çıkarıyoruz. Hem resimdeler hem de değiller. Daha doğrusu, resimde bir tür ikame yoluyla mevcutlar. Onları göremiyoruz çünkü doğrudan temsil edilmemişler ama 'yoklukları' temsil edilmiş, arkada duran aynadaki yansımaları yoluyla *yansıtılmışlar.* Foucault, *mevcudiyet* (gördüğünüz şey, görünür olan) ve *yokluk* (göremediğiniz şey, çerçevenin içinde yerinden edilmiş şey) arasındaki bu karmaşık ve karşılıklı etkileşim aracılığıyla resmin anlamının üretildiğini savunur. Temsil, gösterilen şey kadar gösterilmeyen şey yoluyla da işlev görür.

4. Aslında burada bir dizi ikame ya da yerinden etme söz konusu. Örneğin, baktığımız resmin 'özne'si ve merkezi Infanta gibi görünüyor. Ama 'özne' ya da merkez aynı zamanda, tabii ki bizim göremediğimiz ama diğerlerinin bakmakta olduğu oturan çift –Kral ve Kraliçe–. Bunu, Kral ve Kraliçenin görüntüsünün yansıdığı duvardaki aynanın, aynı zamanda resimdeki görme alanının tam merkezinde olmasına dayanarak söyleyebiliriz. Yani bir anlamda, Infanta ve Kraliyet Çifti resmin ana 'özneleri' olarak merkezde olma konumunu paylaşıyor. Her şey nereden baktığınıza bağlı: sizin, izleyenin oturduğu yerden sahneye doğru mu, yoksa sahnenin dışından, resimdeki insanların pozisyonundan mı? Foucault'nun argü-

manını benimserseniz, resimde *iki* özne ve *iki* merkez vardır. Ve resmin kompozisyonu –söylemi– bizi hangisiyle özdeşleşeceğimize karar veremeden bu iki 'özne' arasında salınmaya zorlar. Resimdeki temsil sağlam ve net görünür, her şey yerindedir. Ama bizim bakışımız, resme *bakış* şeklimiz iki merkez, iki özne, iki bakış açısı, iki anlam arasında dalgalanır. Resmin anlamı olan mutlak bir gerçeğe ulaşmaktan çok uzak bir halde, resmin söylemi bizi kasıtlı olarak bu askıda kalmış dikkat halinde, bu dalgalanan bakma sürecinde tutar. Anlamı sürekli olarak ortaya çıkma sürecindedir ama nihai anlama ulaşmak sürekli olarak ertelenir.

5. Bakma orkestrasyonunu –kim neye ya da kime bakıyor– takip ederek, resmin bir söylem olarak nasıl işlev gördüğü ve ne anlama geldiği hakkında uzun uzun konuşabilirsiniz. *Bizim* bakışımız –resme bakan kişinin, seyircinin gözleri– resimde temsil edildiği şekilde bakma ilişkilerini tekrarlıyor. Infanta figürünün önemli olduğunu biliyoruz çünkü maiyetindekiler ona bakmakta. Ama sahnenin göremediğimiz ön kısmında daha da önemli birinin oturduğunu da biliyoruz çünkü çok sayıda figür –Infanta, soytarı, ressamın kendisi– onlara bakıyor! Yani seyirci (aynı zamanda resmin söylemine de 'tabidir') iki tür bakma eylemi gerçekleştiriyor. Sahneye dışarıdan, resmin önünden bakıyor. Ve aynı zamanda, resimdeki figürlerin gerçekleştirdiği bakışla *özdeşleşerek* sahnenin dışına bakıyor. Kendimizi resmin özneleriyle özdeşleştirmek seyirciler olarak resmi görmemize, ondan 'anlam çıkarmamıza' yardımcı oluyor. Söylemin belirttiği pozisyonları benimsiyor, onlarla özdeşleşiyor, kendimizi anlamlarına tabi tutuyor ve 'özneleri' haline geliyoruz.

6. Resmin eksiksiz bir anlamının olmaması, Foucault'nun argümanı için temel önemde. Ancak ona bakmakta olan seyirciyle ilişkili bir anlama sahip. Seyirci resmin anlamını tamamlıyor. Yani anlam, resim ve seyirci arasındaki diyalogda inşa ediliyor. Velásquez tabii ki sonradan seyirci konumuna kimin oturacağını bilmiyordu. Ancak resmin eksiksiz 'sahnesi'nin, resmin anlam ifade etmesi için bütün seyircilerin bakması gereken, resmin öndeki ideal noktayla ilişkili olarak düzenlenmesi gerekiyordu. Seyirci, resmin önünde olma konumunda çizilmiştir diyebiliriz. Bu anlamda, söylem seyirci-özne

için bir *özne pozisyonu* üretir. Resmin işlev görmesi için seyirci önce kendisini resmin söylemine tabi etmek zorundadır ve bu şekilde resmin ideal seyircisine, anlam üreticisine –öznesine– dönüşür. Söylemin bir özne olarak seyirciyi oluşturduğunu söylerken bu kastedilir; biz de bu ifadeyle, resme bakan ve ondan bir anlam çıkartan özne seyirci için bir yer oluşturduğunu söylüyoruz.

7. Dolayısıyla temsil resimde en az üç pozisyondan gerçekleşir. Öncelikle, 'bakışı' resimdeki farklı unsurları ve ilişkileri bir araya getirip birleştirerek genel bir anlam oluşturan biz, seyirci vardır. Bu özne resmin bir anlam ifade etmesi için orada olmak zorundadır ama resimde temsil edilmez.

Ardından sahneyi resmetmiş olan ressam gelir. Aynı anda iki yerde 'mevcuttur', bir zamanlar sahneyi resmetmek için şimdi bizim durduğumuz yerde durmak zorundaydı ama ardından, biz seyircilerin onun yerini aldığımız o bakış açısına dönerek kendini resme yerleştirmiştir (kendini orada temsil etmiştir). Ve sahnenin, arkada duran kraliyet figürüyle ilişkili olarak, o da her şeyi gözlemler ama –tıpkı bizim ve ressam gibi– bir şekilde resmin dışındadır, anlam kazandığını ve bir bütün oluşturduğunu da söyleyebiliriz.

8. Son olarak, arkadaki duvarda yer alan aynayı dikkate alın. Bu, 'gerçek' bir ayna olsaydı şimdi bizi temsil ediyor ya da yansıtıyor olacaktı çünkü herkesin baktığı ve her şeye anlam kazandıran, sahnenin önündeki pozisyonda durmaktayız. Ama bizi yansıtmıyor, *bizim yerimizde* İspanya Kral ve Kraliçesini gösteriyor. Bir şekilde resmin söylemi bizi Hükümdarın yerine yerleştiriyor! Foucault'nun bu ikameyle ne kadar eğlendiğini tahmin edebilirsiniz.

Foucault, resimdeki temsil söylemi açısından, resme bizim yani seyircilerin bakmakta olduğu tek bir özne konumundan bakılması ve anlamlandırılması *gerektiğinin* açık olduğunu savunur. Bu, aynı zamanda sahneyi filme almak için bir fotoğraf makinesinin de yerleştirilmesi gereken bakış açısıdır. Ve işe bakın ki Velásquez'in bu konumda otururken 'temsil etmeyi' tercih ettiği özne hem resmin 'öznesi' (ne hakkında olduğu) hem de resimdeki 'özne' olan (söylemin temel aldığı ama aynı zamanda, üstün bir ustalık bakışıyla onu anlamlandıran ve anlayan) Hükümdardır –'bakmakta olduğu herkesin efendisi'.

6. SONUÇ: TEMSİL, ANLAM VE DİL

Temsilin oldukça basit bir tanımını yaparak başladık. Temsil, bir kültürün üyelerinin anlam üretmek için dili kullandığı (geniş anlamda işaretler uygulayan herhangi bir sistem, herhangi bir anlamlandırma sistemi olarak) süreçtir. Bu tanım, şeylerin –dünyadaki nesneler, insanlar, olaylar– kendi başlarına hiçbir sabit, nihai ya da gerçek anlam içermediği önermesini taşıyor. Toplumda, beşeri kültürler içinde şeylere anlam veren, anlam taşıyan biziz. Sonuç olarak anlam, bir kültürden ve dönemden diğerine sürekli değişecektir. Bir kültürdeki her nesnenin diğer kültürde ona karşılık gelen bir anlama sahip olacağı kesin değildir çünkü kültürler kodlarında –bölümlenme, sınıflanma ve dünyaya anlam verme şekilleri– bazen birbirinden radikal bir farklılık gösterir. Yani temsile dair önemli bir düşünce, bir kültür ile diğeri arasında *kültürel görecelik* seviyesinin, belirli bir miktarda denklik eksikliğinin ve dolayısıyla, bir kültürün zihniyeti ya da kavramsal evreninden diğerine hareket ettiğimizde *çeviriye* ihtiyaç duyduğumuzun kabulü demektir.

Hem *yansıtıcı* hem de *kasıtlı* yaklaşımlarla çeliştirerek buna *inşacı yaklaşım* adını veriyoruz. Peki, eğer kültür bir süreçse, bir pratikse bu nasıl işler? *İnşacı perspektifte* temsil, şeylerin üç farklı düzeni (genel olarak şeyler dünyası, insanlar, olaylar ve deneyimler, kavramsal dünya –kafamızın içinde taşıdığımız zihinsel kavramlar ve dil oluşturacak şekilde düzenlenen ve bu kavramları 'kasteden' ya da ileten işaretler– olarak adlandırabileceğimiz) arasında bağlantılar kurarak anlam oluşturmayı içerir. Eğer birbirinin aynısı olmayan sistemler arasında bir bağlantı kurmanız ve insanların bir sistemdeki bir şeyin diğer sistemde neye karşılık geldiğini bilmesi için en azından bir süreliğine bu bağlantıyı sabitlemeniz gerekiyorsa, o zaman bunlar arasında çeviri yapmamızı sağlayacak –hangi kavram için hangi kelimenin kullanılacağını vs. söyleyecek– bir şeyin olması gerekir. Bu da *kodlar* kavramıdır.

Anlam üretmek yorum pratiğine bağlıdır ve yorum, bizim kodu –*kodlama*, şeyleri bir koda bağlama– kullanmamız ve diğer uçtaki kişinin de anlamı yorumlaması ya da *şifresini çözmesi* ile aktif olarak gerçekleştirilir (Hall, 1980). Ana anlamlar

sürekli değiştiği ve kaydığından, kodların sabit yasalar ya da değiştirilemez kurallar olmaktan çok sosyal gelenekler gibi işlev gördüğünü unutmayın. Anlamlar değişip kaydıkça bir kültürün kodları da kaçınılmaz bir şekilde, fark edilmeden değişir. Kafamızın içinde bizimle birlikte taşıdığımız kültüre dair kavram ve sınıflandırmalarımızın en büyük avantajı, şeyler orada mevcut olsa da olmasa da hatta hiç var olmamış olsalar da onlar hakkında *düşünmemizi* sağlamalarıdır. Materyal dünyadaki sözde 'gerçek' nesneler için olduğu kadar, fantezilerimiz, arzularımız ve düşlemelerimiz için de kavramlar vardır. Ve dilin avantajı, dünya hakkındaki düşüncelerimizin bize özel ve sessiz kalmasının gerekmemesidir. Onları dile tercüme edebilir, onların yerini tutan işaretleri kullanarak 'konuşmalarını' sağlayabiliriz ve böylece onlar hakkında yazabilir ve başkalarına onlardan bahsedebiliriz.

O halde, temsilden kastettiğimiz şeyi aşamalı olarak karmaşıklaştırdık. Başta olduğunu düşündüğümüz şey kadar dolambaçsız değil, bu yüzden onu açıklamak için *teorilere* ihtiyacımız var. İnşacılığın iki versiyonuna göz attık: *dil* ve *anlamın* (dilde işaretlerin kullanımı) *anlam* üretmek için nasıl işlev gördüğüne odaklanan Saussure ve Barthes'ı izleyerek *göstergebilim* adını verdiğimiz birinci versiyon ve *söylem* ile *söylemsel pratiklerin* nasıl bilgi ürettiğine odaklanan Foucault'yu izlediğimiz ikinci versiyon. Bölümün başına geri dönüp hafızanızı tazeleme imkânınız olduğundan, bu iki yaklaşımın detaylarını tekrar konu almayacağım. Göstergebilimde gösteren/gösterilen, *langue/parole* ve 'mit'in önemini, fark ve iki uçlu karşıtlıkları işaret etmenin anlam için ne kadar vazgeçilmez olduğunu hatırlayacaksınız. Söylemsel yaklaşımda söylem oluşumlarını, gücü/bilgiyi, 'gerçek rejim' fikrini, söylemin de özne üretme ve bilginin ilerlediği *özne pozisyonlarını* tanımlama şeklini ve 'özne' hakkındaki soruların temsil alanına geri dönüşünü hatırlayacaksınız. Birkaç örnekte bu teoriler üzerinde çalışıp uygulamanızı sağlamaya çalıştık. İlerleyen bölümlerde bunlar ele alınmaya devam edecek.

Bölümün *göstergebilimsel* yaklaşımda her şeyi alabora eden *söylemsel* yaklaşımı tartışmadığını not edin. Teorik gelişme genellikle bu doğrusal çizgide ilerlemez. Saussure ve Barthes'tan öğrenecek daha çok şey vardır ve hâlâ onların fikirlerini ve-

rimli bir şekilde uygulamanın yollarını keşfediyoruz, söyledikleri her şeyi silip süpürmek zorunda olmadan. Size konuya dair birkaç eleştirel düşünce sunduk. Foucault ve *söylemsel* yaklaşımdan öğrenecek çok şey var ama bu, söylemin savunduğu her şeyin doğru olduğu anlamına gelmiyor, teori her zaman eleştiriye açıktır. İlerleyen bölümlerde, temsil teorisindeki diğer gelişmeleri görüp bu fikirlerin pratiğe uygulanmasındaki güçlü ve zayıf noktaları görünce, kültürün en derinlerdeki merkezi olan bu anlam oluşturma sürecini keşfetmekten oluşan heyecan verici görevin sadece başında olduğumuzu daha kesin bir şekilde anlayacağız. Burada sunduğumuz şey, en azından öyle umuyoruz, karmaşık ama çekici fikirleri, tamamlanmamış bir projede, görece açık bir şekilde anlatmak.

Referanslar

BARTHES, R. (1967) *The Elements of Semiology*, Londra, Cape.
BARTHES, R. (1972) *Mythologies*, Londra, Cape.
BARTHES, R. (1972a) 'The world of wrestling', Mythologies, Londra Cape.
BARTHES, R. (1972b) 'Myth today', Mythologies, Londra Cape.
BARTHES, R. (1975) *The Pleasure of the Text*, New York, Hall and Wang.
BARTHES, R. (1977) *Image-Music-Text*, Glasgow, Fontana.
BRYSON, N. (1990) *Looking at the Overlooked: four essays on still life painting*, London, Reaktion Books.
COUSIN, M. ve HUSSAIN, A. (1984) *Michel Foucault*, Basingstoke, Macmillan.
CULLER, J. (1976) *Saussure*, Londra, Fontana.
DERRIDA, J. (1981) *Positions*, Chicago, IL, University of Chicago Press.
DREYFUS, H. ve RABINOW, P. (ed.) (1982) *Beyond Structuralism and Hermeneutics*, Brighton, Harverster.
DU GAY, P. (ed.) (1998) *Production of Culture/Cultures of Production*, Londra, Sage/The Open University (Bu serideki 4. Kitap)
DU GAY, P., HALL, S., JANES, L., MACKAY, H. ve NEGUS, K. (1997) *Doing Cultural Studies: the story of the Sony Walkman*, Londra, Sage/The Open University (Bu serideki 1. Kitap)
FOUCAULT, M. (1970) *The Order of Things*, Londra, Tavistock.
FOUCAULT, M. (1972) *The Archaeology of Knowledge*, Londra, Tavistock.
FOUCAULT, M. (1973), *The Birth of the Clinic*, Londra, Tavistock.
FOUCAULT, M. (1978), *The History of Sexuality*, Harmondsworth, Allen Lane/Penguin Books.

FOUCAULT, M. (1977a), *Discipline and Punish*, Londra, Tavistock.
FOUCAULT, M. (1977b) 'Nietzsche, genealogy, history', *Language, Counter-memory, Practice*'de, Oxford, Blackwell.
FOUCAULT, M. (1980) *Power/Knowledge*, Brighton, Harvester.
FOUCAULT, M. (1982) 'The subject and power', Dreyfus ve Rabinow'da (ed.).
FREUD, S. ve BREUER, J. (1974) *Studies on Hysteria*, Harmondsworth, Pelican. İlk yayımlanma tarihi 1895.
GAY, P. (1988) *Freud, a life for our time*, Londra, Macmillan.
HALL, S. (1980) 'Encoding and decoding' Hall S. et al. (ed.) *Culture, Media, Language*, Londra, Huchinson.
HALL, S. (1992) 'The West and the Rest', Hall, S ve Gieben, B (ed.) *Formations of Modernity*, Cambridge, Polity Press/The Open University
HOEG, P.(1994) *Miss Smilla's Feeling For Snow*, Londra, Flamingo.
LACLAU, E. ve MOUFFE (1990) 'Post-Marxism without apologies', Laclau, E., *New Reflections on the Revolution of our Time*, Londra, Verso.
MCNAY, L. (1994) *Foucault a critical introduction*, Cambridge, Polity Press.
MACKAY, H. (ed.) (1997) *Consumption and Everyday Life*, Londra, Sage/The Open University (Bu serinin 5. Kitabı)
SAUSSURE, F. DE (1960) *Course in General Linguistics*, Londra, Peter Owen.
SHOWALTER, E. (1987) *The Female Malady*, Londra, Virago.
WEEKS, J. (1981) *Sex, Politics and Society*, Londra, Longman.
WEEKS, J. (1985) *Sexuality and its Discontents*, Londra, Routledge.

1. BÖLÜM İÇİN OKUMALAR

OKUMA A

Norman Bryson, 'Dil, Yansıma ve Natürmort'

Cotán'da da görsellerin öncelikli işlevi, bakanı önceki görme modundan ayırmaktır: Olağanın şartlanmasını bozar ve maddi görme şeklinin sonsuz gölgeleme ve tükenmişliğini ortadan kaldırıp yerine harikuladeliği koyarlar. Düşman, neyin bakmaya değer ve neyin değmez olduğunu önceden bildiğini düşünen görme modudur; buna karşı, görsel ilk kez görülen şeylerin sürekli şaşırtıcılığını sunar. Görüş, görsel alanın nasıl kırılıp dağıtılacağı, önemsiz olanın nasıl elenip *görülmeden* taranacağı öğrenilmeden önceki bir [temel] aşamaya geri döndürülmüştür. Cotán, dünyanın incelemek için kullandığı kısaltılmış formların yerine sonsuz bir kapsamda bir araya eklemlenmiş, insanın sadeleştirmeye nereden ya da nasıl başlayacağını göremediği bol ve sonsuz formlar sunar. Bu formlar hiçbir şeyi dışarıda bırakmadıkları için eksilmeye de yol açmazlar. Tam da gözün formu bildiğini ve geçiştirebileceğini düşündüğü noktada, görsel aslında gözün neyi kenara atmak üzere olduğunu kesinlikle anlamadığını kanıtlar.

Cotán'da sunulan, bakan ile besin maddeleri arasındaki çok titiz bir şekilde sergilenen ilişki paradoksal bir şekilde, iştaha ya da rastlantısal hale gelen yiyeceklerin işlevine dair hiçbir referans içermiyor gibi görünür; kelimeyi aynen ve 'isteksiz' anlamına gelen Yunanca şekliyle alırsak, anoreksik olarak tarif edilebilir. Cotán'ın bütün natürmortlarının kökeni, manastır hayatı bakış açısına, özellikle de 1603'te Toledo'da gönüllü çalışan olarak katıldığı Carthusian [rahipleri] geleneğinin manastır hayatına dayanır. Carthusian geleneğini diğerlerinden ayıran şey, topluluk hayatı yerine yalnızlığa daha fazla önem vermesidir: Rahipler tek kişilik hücrelerde yaşar, orada tek başına dua eder, çalışır ve yemek yer, diğer rahiplerle sadece gece hizmetinde, sabah ayininde ve akşamüstü duasında bir araya gelirler. Etten kesinlikle uzak durulur ve Cuma günleri ve diğer oruç günlerinde yenilen şey sadece ekmek ve sudur. Cotán'ın eserlerinde olmayan şey, beslenme düşüncesi ve yemek keyfidir – misafirperverliğin paylaşılması [...] Resimlerinin değişmez sahnesi asla mutfak değil, çoğunlukla iplere asılı duran (bir arada ya da bir yüzeyle temas halinde olurlarsa daha hızlı çürürlerdi) yiyeceklerin korunmasına hizmet eden soğuk bir alan olan *cantarero*'dur. Bir mutfakta, tabakların, bıçakların, kâselerin ve sürahilerin yanına yerleştirilen nesneler kaçınılmaz bir şekilde masada tüketileceklerini işaret ederdi ama *cantarero* nesnelerin yiyecek olarak işlevinden ayrılması, koparılması

düşüncesini korur. *Ayva, Lahana, Kavun ve Salatalık*'ta [Figür 1.3] kimse havada sallanmalarına neden olmadan, asılı ayva ya da lahanaya dokunamaz: hareketsizlikleri insanın yokluğunun, yemek için uzanan elin mesafesinin işaretidir ve onları lekesiz kılar. İplere asılı duran ayva ve lahana elin tanıdığı ağırlıktan yoksundur. Ağırlıksızlıkları bu mahrem bilgiyi reddeder. Dokunuştan kaynaklanan aşinalığa sahip olmayan ve tüketim fikrinden tamamen sıyrılmış olan nesneler, besin maddeleri olarak rolleriyle hiçbir ilgisi olmayan bir değer kazanırlar.

Besin maddesi olarak önemlerinin yerini matematiksel form olarak önemleri alır. Döneminde İspanya'daki çok sayıda ressam gibi, Cotán da oldukça gelişmiş bir geometrik düzen anlayışına sahipti ama küre, elips ve koni düşünceleri, örneğin El Greco'da resim kompozisyonunu düzenlemeye yardımcı olurken, burada neredeyse kendi varlıkları açısından keşfedilmişlerdir. İnsan *Ayva, Lahana, Kavun ve Salatalık*'ı topoloji olarak bilinen matematik dalında keşfedilen dönüşüm türlerine dair bir deney olarak düşünebilir. Solda ayvayla, ekseninde dönen kusursuz bir küreyle başlıyoruz. Sağa doğru ilerleyince, küre sınırlarından sıyrılmış ve aynı dikey eksen etrafında dönen, eş merkezli kabuklardan oluşan bir topa dönüşecek şekilde çözülüyor gibi görünüyor. Kavuna geçiş yapınca küre, bir parçanın kesildiği ve bağımsız olarak gösterildiği bir elipse dönüşüyor. Sağdaki parçalanmış şekiller, salatalığın kıvrımlı formunda kesintisiz sınırını geri kazanıyor. Bir araya toplanmış bütün bu nesnelerin betimlediği kavis ölçüsüz değil, kesinlikle logaritmik; iplerin kesin bir şekilde belirlediği kavisin dikey koordinatları ile bir dizi uyumlu ya da müziksel oranları izliyor. Bu sadece iki boyutlu bir yüzeyde yer alan bir çizimin kavisi değil, karmaşık bir kavis. Ayvayla ilişkili olarak lahana hafifçe öne çıkıktır; kavun ayvadan çok daha öndedir, kavun dilimi yüzeyde kavisi sürdürür ve salatalık da onu daha da uzatır. Dolayısıyla kavis koordinatlarıyla aynı düzlemde değildir, üç boyutta uzanır: Bu gerçek bir hiperboldür [...]

Bu formların matematiksel ilişkisi titiz bir hesaplamayı açıkça işaret eder, sanki sahne yaratım açısından ilgiyle değil, bilimsel gözle incelenmiş gibidir. Geometrik alan, yaratım alanının, dokunarak tanınan, ellerin ve kolların aşina hareketleriyle yaratılan alanın yerini alır. Cotán'ın geometrik ve hacimsel fikirlerle olan oyunu, vücudun kalıbı tarafından kırılan, soyut ve homojen bir alanla, aşina hareketlerle tanımlanan bu koza benzeri alanın yerini alır. Asıl olan da budur: bir alan kaynağı olarak vücudu baskılamak. Bu gövdesel ya da dokunsal alan derin bir şekilde görünmezdir; orada bulduğumuz şeyler, içgüdüsel olarak ve neredeyse bakmadan uzandığımız şeylerdir –bir bıçak, bir tabak, biraz yiyecek. Cotán'ın katılıklarının boz-

mayı hedeflediği şey bu alan, bulanık ve puslu görüntünün gerçek yuvasıdır. Ve geometrikleştirme eğilimi, daha az ciddi olmayan başka bir hedefi yerine getirir: kompozisyonun kaynağı olarak ressamın eserini onaylamamak ve formlarının sorumluluğunu başka bir yere atamak –yaratıcılığa değil, matematiğe. Natürmortta çoğunlukla ressam ilk önce nesneleri tatmin edici bir düzenleme halinde yerleştirir, ardından bu düzenlemeyi kompozisyon için temel olarak kullanır. Ama resim dünyasını bu şekilde düzenlemek, geometrik form üzerinde düşünme yoluyla ruha afişe edilen düzenin çok aşağısında kalan bir düzeni empoze etmektir: Cotán'ın kompozisyonu reddetmesi bireysel bir kendini inkâr eylemidir. Resme bir disiplin ya da ritüel açısından yaklaşır: her zaman aynı *cantarero*'dur, insanı ilk başta, boş bir şema olarak resmedildiğini varsaymaya yönlendirir; her zaman aynı, tekrarlayan unsurlar vardır, ışık kırk beş derece eğimlidir, gri zemin üzerinde aynı parlak yeşil ve sarılar dönüşümlü olarak kullanılır, aynı ölçek, aynı çerçeve boyutu görülür. Bunlardan herhangi birini değiştirmek kişinin kendini öne çıkartmasına ve yaratıcılık gururuna fazla yer açacaktır; en ufak detaylarına kadar, resim bir icat değil bir keşfin sonucu olarak, insanın elini tamamen silen Tanrının eserinin bir resmi olarak temsil edilmelidir (Cotán'da görünür fırça izleri, bir nevi dine küfür etmek olurdu).

Kaynak: Bryson, 1990, s.65-70.

OKUMA B

Roland Barthes, 'Güreş Dünyası'

Güreşçinin işlevi kazanmak değildir; ondan beklenen hareketlerin hepsini yerine getirmektir. Judonun gizli bir sembolik özellik içerdiği söylenir; verimlilik sisi içinde bile hareketleri ölçülüdür, kesin ama kısıtlanmıştır, hacimsiz bir darbeyle titiz bir şekilde çizilir. Güreş, tam tersine, anlamının sınırına kadar sömürülen abartılı hareketler sunar. Judoda yere düşen bir adam doğru dürüst yere düşmez bile, yerde bir tur atar, geriye çekilir, yenilgiden sıyrılır ya da yenilgi kaçınılmazsa, anından ortadan yok olur; güreşte yere düşen bir adam bunu abartılı bir şekilde yapar ve güçsüzlüğünün dayanılmaz gösterisini izleyicilerin gözüne sokar.

Bu abartılı hareketlerin işlevi, dili ve sahne malzemeleri (maskeler ve sandaletler) abartılı bir şekilde görünür kılınan [...] antik tiyatrodakinin aynısıdır. Bozguna uğramış güreşçinin hareketleri, gizlemek yerine müzikte bir duraklama anı gibi vurgulayıp dünyaya gösterdiği bir yenilgidir [...] [Bunun] trajik gösteri modu anlamına gelmesi hedeflenir. Güreşte, tıpkı antik dönem sahnesinde olduğu gibi, kişi

çekilen acıdan utanmaz, kişi nasıl ağlayacağını bilir, gözyaşlarından hoşlanır.

Dolayısıyla, güreşte her bir işaret mutlak bir netliğe sahiptir çünkü kişinin güreş alanındaki her şeyi anlaması gerekir. Rakipler ringe çıktığı andan itibaren, seyirciler rollerin aşikârlığıyla kuşatılır. Tıpkı tiyatrodaki gibi, her bir fiziksel tip ona düşen rolü aşırılık içinde ifade eder. Elli yaşında, obez ve sarkık bir vücuda sahip olan, aseksüel çirkinliği her zaman kendisine feminen lakaplar takılmasına ilham veren Thauvin, rezillik karakterini etiyle sergiler... [O]nun rolü, klasik *salaud*, 'piç' (bütün güreş karşılaşmalarının anahtar konsepti) konseptinde organik olarak tiksinti verici olarak görünen şeyi temsil etmektir. Thauvin tarafından gönüllü olarak tahrik edilen mide bulantısı oldukça yaygın bir işaretler kullanımını sergiler. Burada rezilliği göstermek için sadece çirkinlik kullanılmakla kalmaz, ek olarak çirkinlik özellikle iğrenç bir özellik haline gelir; böylece ölü etin soluk yıkılışı (insanlar Thauvin'e *la barbaque*, 'kokmuş et' adını verir), kalabalığın tutkulu mahkûm edişi artık yargısından değil, ruh halinin derinliklerinden kaynaklanır. Daha sonradan, fiziksel kökeniyle tamamen uyumlu olacak bir Thauvin fikriyle iç içe geçecektir; eylemleri kişiliğinin viskozitesine kusursuz uyacaktır.

Bu yüzden güreşçinin vücudunda yarışmanın ilk anahtarını buluyoruz. Baştan itibaren, Thauvin'in bütün eylemlerinin, hainliklerinin, acımasızlıklarının ve korkaklıklarının bana verdiği ilk adilik imajının seviyesinden uzaklaşmayacağını biliyorum; bir tür amorfun rezilliğin bütün hareketlerini akıllı bir şekilde ve en ufak detaylarına kadar taşıyacağına ve böylece oradaki en iğrenç piçin, piç ahtapotun imajını dolduracağına güvenebilirim. Dolayısıyla güreşçiler buyurgan bir fiziğe sahiptir, tıpkı ilk baştan itibaren kostümleri ve tutumlarıyla rollerinin gelecekteki içeriğini sergileyen *Commedia dell'Arte* karakterleri gibi; tıpkı Pantaloon'un gülünç bir boynuzlanmış kocadan, Harlequin'in kurnaz bir hizmetkârdan ve Doktor'un aptal bir kuralcıdan başka bir şey olamaması gibi, Thauvin de rezil bir hainden, Reinières (pörsük bir vücuda ve dağınık saçlara sahip uzun boylu, sarışın bir adam) pasifliğin hareketli görüntüsünden, Mazaud (kısa boylu ve bir horoz kadar kibirli) grotesk bir kendini beğenmiş ve Orsano (ilk olarak mavi-ve-pembe bir sabahlık içinde görülen efemine bir adam) çifte mizahi bir şekilde, kindar bir *salope* ya da kaltaktan (Littré gibi Elysée-Montmartre halkının da *salope* kelimesinin maskülen olduğunu düşündüğünü sanmıyorum) başka bir şey olamaz.

Bu yüzden güreşçilerin fiziği basit bir işareti oluşturur, bütün dövüşü içeren bir tohum gibidir. Ama bu tohum tomurcuklanır, bu yüzden dövüş sırasında her dönüşte, her yeni durumda, güreşçinin

vücudu izleyenlere doğal ifadesini bir jestte bulan sihirli bir mizaç eğlencesi yöneltir. Farklı anlam tabakaları bir diğerine ışık tutar ve gösterilerin en anlaşılmaz olanını şekillendirir. Güreş vurgu işaretli bir yazı gibidir: Vücudunun temel anlamının üstünde, güreşçi bölümlere dayanan ama her zaman yerinde olan ve sürekli olarak niyeti açıkça ortaya koyan jestler, tutumlar ve mimikler aracılığıyla dövüşün okumasına yardımcı olan açıklamalar düzenler.

Güreşçi bazen iyi sporcunun önünde diz çökerken iğrenç bir alayla zafer kazanır; bazen kalabalığa bir intikamın habercisi olan kibirli bir gülümseme sunar; bazen yere yapışmış halde, durumunun katlanılmaz doğasını açıkça ortaya koymak için gösterişli bir şekilde yere vurur ve bazen de izleyenlerin sürekli hoşnutsuzluğu hakkında konuşan dırdırcının 'hep eğlenceli' imajını somutlaştırdığını anlamasını amaçlayan bir dizi karmaşık işaret tesis eder.

Dolayısıyla, en sosyal esinli tutku nüanslarının (kibir, haklılık, saf acımasızlık, 'birinin borcunu ödeme' hissi) her zaman mutlu bir şekilde alabilecekleri, ifade edebilecekleri ve başarılı bir şekilde salonun sınırlarına taşıyabilecekleri en net işareti bulduğu gerçek bir İnsanlık Komedyası ile karşı karşıyayız. Tutkunun gerçek olup olmadığının artık önem taşımadığı çok açıktır. Güreşte, tiyatrodakinden daha fazla bir gerçek sorunu yoktur. İkisinde de beklenen şey genellikle özel olan ahlaki durumların anlaşılır bir temsilidir. İçini, dış işaretlerin yararına böyle boşaltmak, bu şekilden memnun olma çabası, başarı kazanmış klasik sanatın ana ilkesidir. [...]

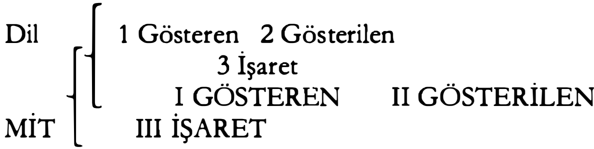
Kaynak: Barthes, 1972a, s.16-18.

OKUMA C

Roland Barthes, 'Bugünün Miti'

Mitte, biraz önce tanımladığım üç boyutlu düzenle tekrar karşılaşırız: gösteren, gösterilen ve işaret. Ama mit özel bir sistemdir, ondan önce var olan göstergebilimsel bir zincirden oluşturulur: mit, ***ikinci derece bir göstergebilimsel sistemdir.*** Yani ilk sistemdeki bir işaret (bir kavram ve bir görselin çağrışımsal toplamı) ikincide sadece bir gösterene dönüşür. Burada, mitsel söylem materyallerinin (dilin kendisi, fotoğraf, resim, posterler, ritüeller, nesneler, vs.) ilk başta ne kadar farklı olsa da mit tarafından yakalanır yakalanmaz saf bir anlamlandırma işlevine indirgendiklerini hatırlamamız gerek. Mit onlarda sadece aynı ham materyali görür; sadece dil olma konumuna indirgendikleri birlikleri. İster alfabetik isterse resimli yazıyı konu alsın, mit onlarda sadece bir işaretler toplamı, global bir işaret, ilk göstergebilimsel zincirin nihai terimini görmek ister. İnşa ettiği ve sadece bir parçası olduğu daha büyük bir sistemin ilk terimi haline

gelecek şey, tam da bu nihai terimdir. Her şey, sanki mit ilk anlamların şekilsel sisteminden yana kaymış gibi gerçekleşir. Bu yana doğru değişim mitin analizi için temel önemde olduğundan, aşağıdaki şekilde temsil edeceğim, tabii ki düzenin mekânsallaşması burada sadece bir metafordur:



Mitte, biri diğeriyle ilişkili olan iki göstergebilimsel sistem olduğu görülebilir: mit kendi sistemini inşa etmek için dili kavradığından *dil-nesne* adını vereceğim bir dilbilimsel sistem, dil (ya da onda özümsenen temsil modları) ve kişinin birinci hakkında konuşmak için kullandığı ikinci bir dil olduğundan *meta-dil* adını vereceğim mitin kendisi. Meta-dil üzerinde düşündüğünde göstergebilimcinin artık kendine dil ve nesnenin yapısı hakkında soru sorması gerekmez, artık dilbilimsel şemanın detaylarını göz önüne almak zorunda değildir; sadece genel terimi ya da global işareti bilmesi gerekir ve ancak o zaman bu terim mite uygun olacaktır. Bu yüzden göstergebilimci yazı ve resme aynı şekilde yaklaşmak zorundadır: onlardan çıkarımı, ikisinin de *işaret* olduğu, ikisinin de aynı anlamlandırma işlevine sahip mit eşiğine ulaştıkları, tıpkı diğeri gibi bir dil-nesne oluşturdukları gerçeğidir.

Kaynak: Barthes, 1972b, s.114-5.

OKUMA D

Roland Barthes, 'Görselin Retoriği'

Burada bir Panzani reklamıyla karşı karşıyayız: birkaç makarna paketi, bir konserve kutusu, bir kese, birkaç domates, soğan, biber, bir mantar, hepsi de yarı açık bir ip torbadan dökülüyor, kırmızı bir zeminin üstünde sarı ve yeşil renkler. İçerdiği farklı mesajları 'sıyırmaya' çalışalım.

Görsel, hemen özü dilbilimsel olan ilk mesajı açığa vuruyor; desteği, kenardaki başlık ve sahnenin doğal yapısına eklenmiş etiketler [...]. Mesajın çıkartıldığı kod Fransızca dilinden başkası değil; şifreyi çözmek için tek gereken bilgi yazı ve Fransızca bilgisi. Aslında, bu mesaj daha fazla da ayrıştırılabilir çünkü *Panzani* işareti sadece firmanın ismini değil, aynı zamanda telaffuzuyla ilave bir 'İtalyanlık' anlamı da sunuyor. Dolayısıyla dilbilimsel mesaj iki katmanlı (en azından bu görselde): belirtici ve çağrıştırıcı. Ancak burada tek bir

tipik işarete, yani eklemlenmiş (yazılı) dile sahip olduğumuzdan, tek bir mesaj olarak sayılacak.

Dilbilimsel mesajı kenara ayırırsak, saf görselle karşı karşıyayız. (Etiketler bile, anekdotsal bir şekilde bunun bir parçası.) Bu görsel, hemen bir dizi süreksiz işaret sunuyor. Birincisi (bu işaretler doğrusal olmadığından sıra önemli değil) sahnede pazardan dönüşün temsilini gördüğümüz fikri. İki öforik değeri ima eden bir gösterilen: ürünlerin tazeliği ve alınmalarının nedeni olan temelde domestik hazırlık. Gösteren, ürünlerin 'paketlenmemiş' halde masaya dökülmesine neden olan yarı açık torba. Bu ilk işareti okumak için, sadece 'kişinin kendisine yetecek kadar alışveriş yapmasının' karşısına daha 'mekanik' bir uygarlığın aceleci istiflemesinin (konserveler, buzdolapları) yerleştirildiği, çok yaygın bir kültürün alışkanlıklarının bir parçası olarak aşılanan bir bilgi dağarcığı gereklidir. İkinci işaret aşağı yukarı aynı şekilde açık; göstereni, domates, biber ve posterin üçlü rengini (sarı, yeşil, kırmızı) bir araya getirmek; gösterileni İtalya ya da daha doğrusu *İtalyanlık*. Bu işaret, dilbilimsel mesajın gösterilen işaretiyle (*Panzani* adının İtalyanca tınısı) dolambaçlı bir ilişki içinde ve kullandığı bilgi çok daha özel; belirli turist klişelerine aşinalığa dayanan, spesifik bir 'Fransız' bilgisi. (Bir İtalyan, ismin çağrışımını, domates ve biberin İtalyanlığını algılamazdı.) Görseli keşfetmeye devam edince (ilk bakışta tamamen açık olmadığını söylemeye çalışmıyorum), en azından iki farklı işareti daha keşfetmek zor değil: birincide, farklı nesnelerin seri halindeki birlikteliği, bir yandan Panzani dengeli bir yemek için gerekli her şeyi sağlıyormuş ve diğer yandan konserve kutusunda bulunan toplam onu çevreleyen doğal ürünlere denkmiş gibi eksiksiz bir mutfak hizmeti fikrini aktarıyor; diğer işarette, görselin kompozisyonu, sayısız yiyecek resminin anısını çağrıştırarak, bize şu anlama gelen bir estetiğe gönderiyor: *natürmort* ya da başka dillerde daha iyi ifade edilen şekliyle 'ölü doğa'; bu işaretin dayandığı bilgi fazlasıyla kültürel. [...]

Kaynak: Barthes, 1977, s.33-5.

OKUMA E
Ernesto Laclau ve Chantal Mouffe, 'Zamanımızın Devrimine Dair Yeni Düşünceler'

[...] Başka bir duvar ustası ile birlikte bir duvar inşa ettiğimi farz edelim. Belirli bir anda meslektaşımdan bana bir tuğla uzatmasını istiyorum ve ardından tuğlayı duvara yerleştiriyorum. İlk eylem – tuğlayı istemek– dilsel; ikinci eylem –tuğlayı duvara yerleştirmek– dil-dışıdır. İkisi arasındaki farkı dilsel/dil-dışı karşıtlığı şeklinde tanımlayarak her iki eylemin gerçekliğini tüketir miyim? Tabii ki

hayır çünkü bu açıdan farklarına rağmen, iki eylem karşılaştırılmalarını sağlayan bir şeyi, ikisinin de duvarın inşa edilmesi işleminin bir parçası olma gerçeğini paylaşırlar. O halde, bir tuğla istemenin ve onu yerleştirmenin kısmi anlar olduğu bu toplamı nasıl karakterize edebiliriz? Açıkça bellidir ki bu toplam hem dilsel hem de dilsel olmayan unsurları içeriyorsa ne dilsel ne de dil-dışı olabilir; bu ayrımın önünde yer almak zorundadır. Kendi içinde dilsel olanı ve dilsel olmayanı içeren bu toplam, söylem adını verdiğimiz şeydir. Birazdan bu ismi savunacağız ama söylemden kastımızın konuşma ve yazmanın bir birleşimi değil, konuşma ve yazının söylemsel toplamların dahili parçaları olduğunu ilk baştan açıklığa kavuşturmak istiyoruz.

Şimdi, söylem terimine dönersek bunu her sosyal düzenlemenin *anlamlı* olduğu gerçeğini vurgulamak için kullanıyoruz. Sokakta dairesel bir nesneye tekme atarsam ya da bir futbol maçında bir topa tekme atarsam, *fiziksel* gerçek aynıdır ama *anlamı* farklıdır. Nesne, ancak diğer nesnelerle bir ilişkiler sistemi yerleştirdiği ölçüde ve bu ilişkiler nesnelerin göndergesel materyalliği ile belirlenmediği, sosyal olarak inşa edildiği sürece futbol topudur. Bu sistematik ilişkiler dizisine söylem adını veriyoruz. Okur, kitabımızda gösterdiğimiz gibi, bir nesnenin söylemsel karakterinin kesinlikle *varlığını* sorgulamadığını hiç şüphesiz görecektir. Bir futbol topunun ancak sosyal olarak inşa edilmiş bir kurallar sistemi içinde yer aldığı sürece futbol topu olduğu gerçeği, fiziksel bir nesne olmaktan vazgeçtiği anlamına gelmez. Bir taş, herhangi bir sosyal ilişkiler sisteminden bağımsız olarak var olur ama ancak belirli bir söylemsel düzen içinde atılan bir nesne ya da estetik düşüncenin bir nesnesi olur. Bir pazardaki ya da bir madenin dibinde yaran bir elmas aynı fiziksel nesnedir ama ancak belirli bir sosyal ilişkiler sistemi içinde ticari ürün olur. Aynı nedenle, sosyal unsurun konu pozisyonunu oluşturan şey, söylemin kökeni olan sosyal unsur değil, söylemdir –küre şeklinde bir nesneyi futbol topu yapan aynı kurallar sistemi beni de bir futbol oyuncusu yapar. Nesnelerin varlığı söylemsel eklemlenmelerinden bağımsızdır [...].

[...] Ancak bu iki sorunu çözümlenmeden bırakır. Birincisi şudur: anlam ve eylem arasında bir ayrım yapmak gerekli değil midir? Bir eylemin anlamının bir söylem düzenlemesine bağlı olduğunu kabul etsek bile, eylemin kendisi o anlamdan farklı değil midir? Sorunu iki açıdan gözden geçirelim. İlk olarak, anlam açısından. Burada anlambilim (kelimelerin anlamıyla ilgilenir); sözdizimi (kelimelerin dizilişi ve anlama yaptıkları etkilerle ilgilenir) ve edimbilim (bir kelimenin belirli bir konuşma bağlamında kullanılma şekliyle ilgilenir) arasındaki klasik ayrımla karşı karşıyayız. Önemli olan nokta, an-

lambilim ile edimbilim –yani anlam ile kullanım– arasında nereye kadar katı bir ayrım yerleştirilebileceğidir. Wittgenstein'dan beri gittikçe belirsizleşen şey bu ayrım oldu. Bir kelimenin anlamının tamamen bağlama bağlı olduğu gittikçe daha fazla kabul gördü. Hanna Fenichel Pitkin'in işaret ettiği gibi:

> Wittgenstein anlam ve kullanımın çok yakından, ayrılmaz bir şekilde ilişkili olduğunu çünkü kullanımın anlamı belirlemeye yardım ettiğini savunur. Anlam kullanım içinde öğrenilir ve şekillenir; yani hem öğrenilmesi hem de düzenlenmesi edimbilime bağlıdır... Anlambilimsel anlam, bir kelimenin, söz konusu olan çok sayıda ve farklı dil oyunları da dahil olmak üzere, kullanım örneklerinden şekillenir; yani anlam edimbilimin ürünüdür.
>
> (Pitkin, 1972)

[...] Yani terminolojimizde, her bir kimlik ya da söylemsel nesne bir eylem bağlamında oluşur. [...]

Göz önüne alınması gereken diğer sorun şudur: Sosyal ve söylemsel arasında kesin bir eşitlik olduğunu varsaysak bile, insan tarafından inşa edilen anlamlı toplamların içinde yer almayan doğal dünya, fizik, biyoloji ya da astronomi gerçekleri hakkında ne söyleyebiliriz? Yanıt, doğal gerçeklerin de söylemsel gerçekler olduğudur. Ve bunun nedeni, doğa düşüncesinin kendi başına var olan, şeylerin görünüşünden okunacak bir şey değil, yavaş ve karmaşık bir tarihsel ve sosyal inşa sürecinin sonucu olmasıdır. Bir şeyi doğal nesne olarak adlandırmak, onu bir sınıflandırma sistemine göre anlama yoludur. Tekrar belirteyim, bu taş olarak adlandırdığımız nesnenin, benim irademden bağımsız olarak, şimdi ve burada var olduğu gerçeğini sorgulamaz; ancak bir taş olması gerçeği tarihsel ve rastlantısal bir nesneleri sınıflandırma şekline bağlıdır. Yeryüzünde hiç insan olmasaydı, bizim taş olarak adlandırdığımız nesneler yine de orada olurdu ama 'taş' olmazlardı çünkü onları sınıflandırabilecek ve diğer nesnelerden ayırt edecek bir madenbilimi ya da dil var olmazdı. Bu noktada daha fazla durmamıza gerek yok. Modern epistemolojinin gelişimi, anlamının şeffaf bir şekilde okunmasına imkân sağlayan hiçbir gerçek olmadığını kabul eder.

Referans

PITKIN, H.F. (1972) *Wittgenstein and Justice*, Berkeley, CA, University of California Press.

Kaynak: Laclau ve Mouffe, 1990, s.100-103.

OKUMA F
Elaine Showalter, 'Histeri Performansı'

Avrupa'nın ilk büyük histeri kuramcısı, çalışmalarını Paris'teki Salpêtrière'de gerçekleştiren Jean-Martin Charcot'ydu (1825-1893). Charcot histeri üzerinde çalışmaya 1870'de başladı. Histeri hastalarının sinir sistemlerini zayıflatan, genetik yoluyla miras alınan bir bozukluktan mustarip olduklarına inansa da histerinin psikolojik kökenleri olduğuna dair bir teori de geliştirdi. Hipnozla deneyler yapan Charcot felç gibi histeri semptomlarının hipnoz telkini yoluyla üretilebileceğini ve yok edilebileceğini kanıtladı. Dikkatli gözlemleme, fiziksel muayene ve hipnoz kullanımı yoluyla Charcot histeri semptomlarının fiziksel rahatsızlık değil de duygular tarafından üretildikleri sürece gerçek olduklarını ve hastanın bilinçli kontrolü altında olmadıklarını kanıtlayabildi. 1885 Ekiminden 1886 Şubatına kadar Salpêtrière'de eğitim alan Freud, histerinin bir hastalık olarak kabul edilmesini Charcot'nun başardığını ifade eder. Freud'a göre, "Charcot'nun çalışması konuya saygınlık kazandırdı; histeri hastasının hikâyesini anlattığında karşılaşabileceği alaycı tutumdan yavaş yavaş vazgeçildi; Charcot bütün otoritesini histeri fenomeninin gerçekliği ve nesnelliği yararına konumlandırdığından, histeri hastası artık hasta numarası yapan biri değildi." Dahası, Charcot histeri semptomlarının erkeklerde de gerçekleştiğini ve sadece kadın üreme sisteminin gariplikleriyle ilişkili olmadığını kanıtladı. Salpêtrière'de, genellikle demiryolu kazalarının travma hastaları olan erkek histeri hastaları için özel bir bölüm bile vardı. Histeri hastasının inanırlığını geri kazandırma konusunda Freud, Charcot'nun diğer psikiyatrik kadın kurtarıcılarına katıldığını ve "Salpêtrière'in konferans salonunu süsleyen Pinel'in resminde ölümsüzleştirilen özgürleştirme eylemini küçük bir ölçekte tekrarladığını" düşünüyordu (Freud, 1948, s.18).

Yine de Charcot'ya göre de histeri tıbbi olmasa da sembolik olarak bir kadın hastalığıydı. Histeri hastaları büyük çoğunlukla kadındı ve 'Histeri Hastalarının Kraliçesi' olarak tanınan Blance Wittmann gibi bazıları, kitaplarında düzenli olarak yer alan, Salpêtrière Bal des Folles'de ana ilgi odağı olan ve halka açık derslerinde hipnotize edilen ve sergilenen ünlü isimlere dönüşmüşlerdi. Paris'te pratisyen hekimlik yapan Axel Munthe, Charcot'nun Salpêtrière'de verdiği Salı derslerini canlı bir şekilde betimler: "Dev amfi tiyatro Paris'in her yerinden gelen yazarlar, gazeteciler, kadın ve erkek oyuncular, sosyetik kadınlardan oluşan renkli bir izleyici kitlesi tarafından ağzına kadar dolmuştu." Hipnotize edilen kadın hastalar meraklı izleyicilerin oluşturduğu bu kalabalığın önünde bir şov sergiliyordu.

Bazıları gülsuyu olduğu söylendiğinde bir amonyak şişesini keyifle kokluyordu, başkaları onlara çikolata olduğu söylendiğinde bir kömür parçasını yiyordu. Başka biri yerde dört ayağı üzerinde emekliyor, bir köpek olduğu söylendiğinde öfkeyle havlıyor, bir güvercine dönüştüğünde uçmaya çalışırmış gibi kollarını sallıyor, bir eldiven yılanı hatırlatan şekilde ayaklarına atıldığında korkudan titreyerek eteklerini kaldırıyordu. Başka birisi bebeği olduğunu söylediklerinde bir silindir şapkayı kollarında sallıyor ve onu şefkatle öpüyordu (Munthe, 1930, s.296, 302-3).

Büyük final, yoğun bir histeri nöbeti performansıydı.

Dahası, kadın histerisi temsili Charcot'nun çalışmasının temel açısıydı. Kadın histeri hastaları, kadın histerisi görselleriyle çevrelenmişti. Konferans salonunda, Freud'un not ettiği gibi, Robert Fleury'nin deli kadını özgürleştiren Pinel resmi asılıydı. Karşı duvarda Charcot'nun ağırbaşlı ve dikkat kesilmiş erkeklerle dolu bir salonda baygın ve yarı çıplak bir kadını tutup hakkında konuştuğu, histerik kadını eylem sırasında betimleyen bir diğer temsili oluşturan ünlü baskı resim vardı. [Figür 1.8]

Sonuçta, Charcot'nun fotoğraf kullanımı 19. yüzyıl psikiyatri pratiğinde görülen en yaygın örnekti. Takipçilerinden birinin belirttiği gibi, 'Tıpkı mikroskobun dokubilim için temel önemde olması gibi, fotoğraf makinesi de histeri incelemesinde çok önemliydi' (alıntı Goldstein, 1982, s.215). 1875'te asistanlarından biri olan Paul Régnard kadın sinir hastalarının fotoğraflarından bir albüm hazırladı. Çeşitli histeri atağı aşamalarını sergileyen kadınların fotoğrafları o kadar ilgi çekti ki hastane içine bir fotoğraf atölyesi kuruldu. 1880'lerde profesyonel bir fotoğrafçı olan Albert Londe tam teşekküllü fotoğraf hizmetinin başına getirildi. Yöntemleri sadece laboratuvarlar, platformlu, bir yatak, ekranlar, siyah, koyu gri ve açık gri fon perdeleri, yatak başlıkları ve güçsüz hastalar için demir bir destek içeren bir stüdyo gibi en gelişmiş teknoloji ve aygıtları içermekle kalmıyor, aynı zamanda gözlemleme, model seçimi ve kayıt tutma teknikleri de oluşturuyordu. Kadınların fotoğrafları *Iconographie photographique de la Salpêtrière* adlı üç ciltte yayımlandı. Dolayısıyla Charcot'nun hastanesi kadın histerisinin sürekli sunulduğu, temsil edildiği ve üretildiği bir ortama dönüştü.

Bu tekniklerin Charcot'yu cezbetmesinin nedeni, psikiyatrik analize yaklaşımının fazlasıyla görsel ve imgeci oluşuydu. Freud'un açıkladığı gibi, Charcot "Sanatsal açıdan yetenekli bir mizaca sahip –kendisinin de dediği gibi, bir '*visuel*', bir görücü... Ona anlaşılmaz gelen şeylere tekrar tekrar bakmaya, günden güne onlara dair izlenimini derinleştirmeye ve sonunda aniden onlara dair anlayışın

aklını doldurmasına alışkındı" (Freud, 1948, s.10.11). Charcot'nun halka açık dersleri görsel teknikleri –resimler, grafikler, heykeller, modeller ve renkli tebeşirle kara tahtaya çizdiği illüstrasyonlar– ve model olarak hastaların mevcudiyetini içeren ilk dersler arasındaydı.

Salpêtrière'de uzmanlık alanı kadınlarda görülen uzun ve yoğun bir nöbet türü olan *grande hystérie* ya da 'histero-epilepsi'ydi. Nöbet üç aşamada gerçekleşiyordu: kadının bilincini yitirdiği ve ağzından köpükler çıkarttığı epilepsi aşaması; garip fiziksel kasılmaları içeren palyaçoluk aşaması ve hastanın yaşamından olayları ve duyguları taklit ettiği *attitudes passionnelles* aşaması. Bu son aşamanın iconographies'inde, fotoğraflarında Charcot'nun, kendisi reddetse de histerik tavırları kadın cinselliğine bağladığını akla getiren alt başlıklar yer alır: 'aşk yalvarışı', 'coşkunluk', 'erotizm'. [Figür 1.10] Histerik tavırlara getirilen bu cinsel içerikli yorumu Charcot'nun bastırıldığında kasılmaya yol açabilecek vücut alanlarını belirleme çabalarıyla güçlenir. Yumurtalık bölgesinin özellikle hassas bir histeron bölge olduğu sunucuna varır.

Charcot'nun histerik yıldızının tavırları fazlasıyla teatral olduğundan ve Paris klinik düzeninin dışında nadiren gözlemlendiğinden, çok sayıda çağdaşı ve ayrıca ondan sonra gelen tıp tarihçileri, kadınların performansının telkin, taklit hatta sahtekârlık ürünü olduğundan şüphelendi. Charcot hayattayken, asistanlarından biri kadınlardan bazılarının *maître*'i memnun edecek ataklar üretmek üzere talimat aldığını kabul etti (Drinker, 1984, s.144-8'de tartışıldı). Dahası, Charcot'nun Salpêtrière'de kadrolu olduğu sürede histeri vakalarında büyük bir artış görülmüştü. 1845'te sadece yüzde 1'den, histeri hastalarıyla deneylerinin zirveye tırmandığı 1883'te bütün teşhislerin yüzde 17,3'ünü oluşturacak seviyeye yükselmişti (bkz. Goldstein, 1982, s.209-10).




FİGÜR 1.10 Augustine'in iki portresi: (solda) Aşk yalvarışı, (sağda) Coşkunluk.

Ancak histero-epilepsi meşruluğu hakkında meydan okunduğunda Charcot vizyonunun objektifliğini hararetle savundu. 1887'de verdiği bir konferansta şöyle ifade etti: 'Görünüşe göre histero-epilepsi sadece Fransa'da mevcut ve hatta bazen sadece Salpêtrière'de rastlanıyor gibi görünüyor, sanki onu kendi irademin gücüyle yaratmışım gibi. Kendi canımın istediği gibi hastalıklar yaratabiliyor olsaydım gerçekten harika olurdu. Ama gerçeği söylemek gerekirse ben sadece fotoğrafçıyım; gördüğüm şeyi kaydediyorum' (alıntı Didi-Huberman, 1982, s.32). Surrey Akıl Hastanesi'ndeki Hugh Diamond gibi, Charcot ve takipçileri fotoğraf görselinin bilimsel nötrlüğüne mutlak bir şekilde güveniyordu. Londe şöyle övünür: "La plaque photographique est la vraie rétine du savant" ('Fotoğraf levhası biliminsanının gerçek retinasıdır') (*a.g.e.*, s.35).

Ama Charcot'nun fotoğrafları Diamond'un Viktorya dönemi akıl hastanesi fotoğraflarından daha detaylı bir şekilde çerçevelenmiş ve sahnelenmişti. Kadınlar tek bir kere değil, tekrar tekrar fotoğraflanıyordu, böylece fotoğraf makinesine ve fotoğraf özneleri olarak gördükleri özel muameleye alışıyorlardı. Bazıları *iconographies* için modellik yaparak bir tür kariyer edinmişti. En sık fotoğraflananlar arasında, hastaneye 1875 yılında giren, on beş yaşında, Augustine adlı bir kız vardı. Histeri atakları on üç yaşındayken, anlattığına göre patronu ve aynı zamanda annesinin âşığı olan adamın tecavüzüne uğradığında başlamıştı. Akıllı, edalı ve memnun etmeye hevesli olan Augustine atölyeye çok uygun bir öğrenciydi. Pozlarının hepsi klasik Fransız oyunculuk stilinin abartılı hareketlerini ya da sessiz filmlerden durağan sahneleri hatırlatıyordu. Augustine'in uçuşan buklelerini ve beyaz hastane önlüğünü sergilediği bazı fotoğrafları, Stephen Heath'in işaret ettiği gibi, 19. yüzyıl resimlerindeki pozları taklit ediyor gibiydi: 'yatağında bir genç kız, Rafael öncesi dönemden Millais'in resmi *Ophelia*'yı hatırlatıyor (Heath, 1982, s.36-7). Yetenekleri arasında, deklanşöre basılma anına denk getirmek için histeri performanslarını sahnelere, parçalara, aralar halinde bölme becerisi de vardı.

Augustine'in izleyicilerinin istediği pozları uygulama isteği, ruh halini kötüleştirdi. Sürekli fotoğraflandığı dönemde ilginç bir histeri semptomu geliştirdi: her şeyi siyah beyaz görmeye başladı. 1880'de hastane rejimine isyan etmeye başladı; giysilerini yırtıp camları kırdığı şiddet dönemleri oldu. Bu öfke nöbetleri süresince eter ya da kloroformla uyutuluyordu. O yılın haziran ayında doktorlar onun vakasında gerçekleştirdikleri çabalardan vazgeçti ve Augustine kilitli bir hücreye hapsedildi. Ama bir zamanlar onu akıl hastanesinin yıldızı yapan histeri becerilerini kendi yararına kullanmayı bildi. Bir

erkek kılığına girerek Salpêtrière'den kaçmayı başardı. O zamandan beri nereye gittiği konusunda hiçbir şey öğrenilemedi.

Referanslar

DIDI-HUBERMAN, G. (1982) *Invention de l'Hystérie: Charcot et l'Iconographie Photographique de La Salpêtrière*, Paris, Macula.

DRINKER, G.F. (1984) *The Birth of Neurosis: myth, malady and the Victorians*, New York, Simon and Schuster.

FREUD, S. (1948) 'Charcot' Jones, E. (ed.) *Collected Papers*, Cilt 1, Londra, Hogarth Press.

GOLDSTEIN, J. (1982) 'The histeria diagnosis and the politics of anticlericalism in late nineteenth-century France', *Journal of Modern History*, No.54.

HEATH, S. (1982) *The Sexual Fix*, Londra, Macmillan.

MUNTHE, A. (1930) *The Story of San Michele*, Londra, John Murray.

Kaynak: Showalter, 1987, s.147-54.

2. BÖLÜM
SOSYAL OLANI TEMSİL ETMEK: SAVAŞ SONRASI HÜMANİST FOTOĞRAFÇILIKTA FRANSA VE FRANSIZLIK

Peter Hamilton

İçindekiler

1. GİRİŞ: FRANSIZ HÜMANİST FOTOĞRAFÇILIK PARADİGMASI

Bu kitabın 1. Bölümünde, Roland Barthes'ın *Paris-Match* Dergisi'nin 1950'lere ait bir kapak resmine dair göstergebilim analizini, bu resmin içindeki görsel unsurların sunumu ve kodlanmasının Fransa ve Fransız toplumuna dair nasıl belirli bir anlayış ürettiğini hatırlayacaksınız. Bu bölüm, geniş ölçüde toplumun fotoğraf yoluyla temsillerine odaklanıyor. Ama tek bir fotoğrafı konu almak yerine, savaş sonrası yeniden inşa döneminde, yani 1944'te Paris'in özgürleşmesinden 1950'lerin sonuna kadar uzanan dönemde, Fransız toplumunu anlatan bir dizi görselin temsil rolünü detaylı bir şekilde inceliyor. Bu temsillerin, savaşın ıstırabını ve uzlaşmazlıklarını, düşman saldırısını, işgali ve işbirliğini yaşamış insanlara 'Fransızlığın' yeni bir tanımını sunmaktaki rolü, burada o dönemin tasvir edici muhabirlik fotoğrafçılığının **egemen temsil paradigması** olarak isimlendirdiğimiz form ve bağlamın incelenmesi yoluyla keşfediliyor.

Egemen temsil paradigması kavramı, bu fotoğrafçılık yaklaşımının insanların ve olayların hem fotoğrafçıların hem de basının tercihleri yoluyla temsil edilişlerine dayanan bir yapıyı belgeleyen, bu insanlara ve olaylara dair belirli bir bakış açısı yansıttığını gösteriyor. Bütün temsili fotoğrafçılık formları gibi, içinde çalışanların değer ve etik kurallarından ayrı olamadığından fotoğraf sadece söz konusu anın bir 'kaydı' değildir. Önceki bölümün açıkça ortaya koyduğu gibi, burada temsile inşacı yaklaşımı konu alıyoruz.

Fotoğrafçılar ve fotoğrafçılıktan bahsederken, öncelikli olarak yayıncılık sektörü (gazeteler, dergiler, kitaplar vs.) ve ticari amaçlar için (ör. reklamcılık) satılık görseller üreten profesyonellerden bahsettiğimizi belirtmek önemli. Bu tür kullanımlar oldukça yaygın olduğundan açıklayıcı muhabirlik fotoğrafçılığıyla ilişkili görsel tarzlar, amatör pratiği de etkilemiştir ama her ne kadar bizi hayran bıraksa da temsilin bu ikincil açısını konu almıyoruz.

Bu bölümde tartışılan temsil paradigması 'hümanist fotoğrafçılık' olarak adlandırılır çünkü ana odak noktası, neredeyse ilk kez, tasvir edici basının temel ana fikrini şekillendiren sıradan insanların gündelik hayatıdır. Tasvir edici basın, radyo ve sinemadaki haber filmlerinin yanı sıra, 1945'ten 1950'lerin sonlarına kadar uzanan dönemde Fransız halkının bilgi alması ve eğlencesinin temel kaynağını oluşturdu: Bu dönemde televizyon da erişime açık hale gelmeye başlasa da Fransız evlerindeki televizyon sayısı 1960'a kadar belirleyici bir milyon eşiğini aşmamıştı.

Burada geliştirilen argüman, bizim konu aldığımız paradigma içindeki tasvir edici belgesel fotoğrafçılığının 1939-45 savaşının ardından, ekonomik yoksulluk, sömürge savaşları, siyasi kargaşa, sosyal çekişmeler, hızlı endüstriyel gelişmeler ve büyük demografik değişimleri içeren oldukça gergin ve istikrarsız bir dönem boyunca, kapsayıcı bir temsil kategorisi olarak 'Fransızlığın' yeniden inşasına katkıda bulunan bir dizi önemli unsurdan biri olduğudur.

Dönemin önde gelen 'hümanist' fotoğrafçılarının çalışmalarındaki temel temsil edici temaların gelişimini inceleyen bu bölüm, bu fotoğrafçıların çalışmalarının ve ertesinde bu çalışmaların Fransız resimli basınında yer alan temsilinin o dönem boyunca Fransa, Fransız toplumu ve Fransız kültürü için daha 'kapsayıcı' bir imaj oluşturulmasına nasıl katkıda bulunduğunu keşfediyor.

Bu, hümanist fotoğrafçıların her şeyden önce Fransa'yı ve bölünme ya da çatışmanın dışlandığı, kapsayıcı bir bütün olarak Fransızlığı temsil etmek konusunda saplantılı olduklarını savunmak anlamına gelmiyor; bu kesinlikle söz konusu değil. Fotoğrafları da (profesyonel pratiklerinin yanı sıra konu ve estetik seçimlerini anlatmak için burada ve bölüm genelinde kullanılan terim budur), belirli bir devlet organizasyonu formuyla ilişkili 'ideal' bir Fransızlık için bir propaganda türüne indirgenemez.

Bu bölümde konu alınan fotoğrafçıların çoğu, uzun ya da kısa bir zaman boyunca, bu dönemin Fransız komünist partisine üyeydi ve büyük bir çoğunluğu kendilerini geniş anlamda ve kararlı bir şekilde solda konumlasa da fotoğraflarının form ve içeriğinde ortak bir politik ajandanın açıkça mevcut oldu-

ğunu öne sürmek mantıksız olur. Ortak bir 'sosyal' perspektifin bu çalışma için birleştirici bir ip olarak tanımlanması daha mantıklı olsa da (kentli işçi sınıfı, küçük burjuvalar ve marjinal alt sınıflar üzerine yoğunlaşma konusundaki yaygın eğilim açısından) fotoğraf çalışmalarının bütünü dikkatle incelendiğinde sosyal açıların belirgin ya da iddialı bir şekilde temsil edilmediği görülür. Bunun nedeni, muhtemelen bu fotoğrafçıların Fransızlığın kültürel açıları olarak tanımlamamız gereken şeyi temsil etmekle daha fazla ilgilenmesiydi. Fransız hümanist eserlerinin güçlü sosyal ve politik boyutlarını tanımlayabileceğimiz kapsamda, bu eserler kültürel çerçeveleri tarafından büyütülmüş gibi görünür; yani gösterdiklerinin en geniş karakteristiği içinde, sosyal yapı ve sosyal etkileşim, siyasi düzen ve fikir ayrılığının temel noktaları, belirgin bir Fransızlık ifadesi ile renklendirilmiş ya da kodlanmış olarak ortaya çıkar. Çocukluk, aşk ya da popüler eğlence gibi görünüşte evrensel olan görüntüler bu çalışmalarda bol miktarda mevcut olsa da bunlardan çok azının zaman ve yerin sınırlarının ötesine geçtiği söylenebilir. Bu, kültürel olanın fotoğrafıdır, belirli bir dönemde Fransa'yı *Fransız* yapan şeyin, bir temsil sistemini oluşturan görsellerin bütünüdür. Orijinalinde hedef alınan kuşaktan çok, sonraki kuşakları cezbetmesinin anlamı, 1980'ler sonu ve 1990'lar başında bu fotoğrafların çok büyük bir ilgi çekmesinin gösterdiği gibi, yalnızca bu düşünceyi daha da vurgulamasıdır.

Burada benimsediğim yaklaşım, kültürel bir anın evrimine dair sosyolojik ve tarihsel perspektiflerle destekleniyor. Beklenmedik görünse de Fransız hümanistlerin imgelemlerinde Fransız kültürüne dair adil ya da tipik bir dizi temsil sunduğunu bilmenin hiçbir yolu olmadığının söylenmesi gerekiyor. 2. kısımda belgesel fotoğrafçılığın 'gerçek değeri'nden bahsederken bu konuya geri döneceğim. Her şeyi fotoğraflayamazlardı; özneler seçmek ve onları nasıl fotoğraflayacaklarına karar vermek zorundaydılar. Dolayısıyla özne seçiminde ve belirli anlam ile değerlerin görselin içeriğinde şifrelenme şeklinde kişisel nedenler rol sahibiydi. Bu konular Fransız hümanist fotoğrafçılığı *paradigmasının* merkezinde yer alır ve analize başlamadan önce *paradigma* konseptinin bu bölümde neden ve nasıl kullanıldığını kısaca anlatmak faydalı olacaktır.

1.1 Fotoğrafçılıkta Egemen Paradigmalar

Paradigma kavramı ilk olarak bilim tarihinde ortaya çıkar ve Thomas S. Kuhn'un (1962) eserleriyle ilişkilidir. Kuhn bu kavramı, doğaya dair belirli teorilerin bilimde egemen bir rol oynaması sürecini tanımlamak için kullandı, mesela fizik örneğinde Einstein'ın izafiyet teorisi. Kuhn, bilimin, devrimsel değişiklikler ve bilginin aşamalı olarak ilerlediği pürüzsüz bir evrimsel süreç olmaktan çok, yeni teorik sistemleri savunanların, modası geçmiş olarak kabul ettikleri görüşleri ve öncüllerinin pratiklerini alaşağı ettiği dönüm noktaları ile karakterize edildiğini gösterdi. Bilimsel teorilerin deneysel pratiklerin, eğitim yöntemlerinin ve profesyonel organizasyon ve yayın formlarının karakteristik şekillerde bir araya 'kümelendiğini' savundu. Bu kümelenmeler, unsurları 'bilimsel' kabul edilen bilginin yapı ve içeriğini tanımlayan eksiksiz bir sistem sunduğundan, Kuhn tarafından **paradigma** olarak adlandırılır.

Paradigmanın önemli bir unsuru olan 'dünya görüşü', ana konuyu tanımlayan, bilim insanının rolünü oluşturan şeyi belirten ve aynı zamanda paradigma kapsamında çalışan bilim insanlarına doğal dünya ile ilgili çözülmeyi bekleyen ilginç bulmacaları sunan bir dizi önermedir. Genel konuşursak, paradigmalar, çözülecek ilginç bulmacalar tükendiğinde teorik temellerine dayanan, uygun şekilde çözümlenemeyecek anormalliklerle karşı karşıya kalındığında ve 'Jön Türklerden' oluşan yeni bir bilim insanı grubu yeni bir paradigmanın unsurlarıyla ortaya çıktığında 'ölür'. O zaman, tanıdık şeylerin devrim niteliğinde yepyeni yollarla görülmesine imkân sağlayan bir 'paradigma değişikliği' oluşur. Ancak bilim insanları topluluğu yeni bir kavramsal yapıyı kabul ettiğinde bu konular yerleşir. Bilimsel devrimlere götüren kriz dönemleri arasında 'normal bilim' gerçekleşir; Kuhn'un paradigmanın kavramsal ve araçsal çerçevesini şekillendirdiği bulmaca çözmeyle kastettiği budur.

Aslında Kuhn, bilim insanlarının mutabık kalmaktan ve bu mutabakat sonrası oyunun 'bilimsel' kurallarını izlemekten hoşlandıklarını ama arada bir (temel olarak bu kuralları izleyenlerin kazancı gittikçe daha azaldığında) kuralların radikal biçimde yeniden tanımlandığını öne sürer. Yani paradigma kavramı, diğer şeylerin yanı sıra, bilim insanları arasında 'oyu-

nun kuralları' konusunda bir fikir birliği sağlandığı düşüncesini kapsar. Bu kurallar bilim insanı topluluğunun onayladığı ders kitapları, konferanslar ve egzersizler formunda sabitlenmeye çalışılır. Bilimsel düşüncede değişimin nasıl gerçekleştiğine dair bu bakış şeklinin, diğer bilgi kaynaklarına ve estetik değerlere, özellikle de örneğin Michel Foucault'nun bilgi ve güce dair söylemsel teorisi tarafından daha az uygun bir şekilde ele alınmış gibi görünenlere (fotoğraf gibi) uygulanabileceğini görmek zor değil. Bununla birlikte, Kuhn'un 'farklı paradigmalar' ve Foucault'nun 'farklı söylemsel oluşumlar' olarak adlandırılacağı şekilde formüle edilmiş olsalar da Kuhn'un teorisi bazı açılardan Foucault'nunkine oldukça benzer. (Aralarında çapraz etkileşim var olmamasına rağmen fikirlerini aynı dönemde geliştirdiler.) Özelde ikisi de bir dönem ile diğeri arasında, kavramsal sistemlerdeki radikal kırılmalar ve devamsızlıklara odaklanır. Foucault'nun bilgi ve güç arasındaki ilişkiye dair fikirleri belirli fotoğraf analizlerinde faydalı bir şekilde kullanılmış olsa da bunlar fotoğraf teknolojileri ve cihazları, özellikle de takip amaçlı olanlar yoluyla güç uygulamasına yoğunlaşma eğilimi –şaşırtıcı olmayan bir şekilde– göstermiştir (Tagg, 1988). Ama bilgide fotoğrafın rolü, sosyal ve beşeri bilimler tarafından üretilmiştir. Foucault'nun ana ilgi alanı bu bölümün temel konusu değil. Burada odak noktası, bir görsel pratikler grubu olarak fotoğrafın tarihsel ve kültürel bir bağlama nasıl yerleştiğini anlamaktır. Fotoğrafçılık teknikleri ve cihazları yoluyla *güç* uygulamasına bakan bu Foucaultcu yaklaşımların tersine, bu bölümün ana konusu yaşam tarihini anlamak ve fotoğrafla temsile belirli bir yaklaşımın ilkelerini belirlemektir.

Paradigma kavramı, bize, fotoğrafçı gruplarının temsile dair nasıl ortak bir perspektifi paylaştıklarını, 'dünya görüşü'nü ifade eden merkezi konulardan oluşan ortak bir ajanda geliştiren ve Fransız toplumuna dair, diğer temsil formlarını çürütüp tartışmaya açan alternatif görseller sunan bir temsil formu olarak hümanist paradigmanın egemenliğini garantileyen bir şekilde nasıl bir araya toplandıklarını anlamanın bir yolunu sunar. *Temsil paradigmasını* daha detaylı bir şekilde inceleyerek fotoğraf üretiminin koşuluna, işin yaratıldığı sosyal bağlama daha yakından odaklanabiliriz.

Kuhn'un paradigma kavramı, resim ve fotoğraf da dahil olmak üzere sanatlara başarıyla uygulanmıştır (bkz. Davis, 1995, s.106-7). Fotoğrafçılık yaklaşımları –resim ya da felsefe gibi alanlardaki 'okullar'ın yaptığı gibi– bilimdekilerden farklı olmayan konjonktürel paradigma değişimi süreçlerinin izlenmesini önerdiğinden dolayı, paradigma fikri faydalıdır. Ama bir paradigma değişikliği, yeni bir bilimsel imgelem formunu işaret etmek yerine, fotoğrafçılıktaki genellikle yeni bir görsel estetiğin ortaya çıkışını, böylece yeni bir temsil kavramının egemen hale gelişini işaret eder. Ancak tıpkı bilimsel bir paradigma değişikliğinde olduğu gibi, tanıdık şeyler yepyeni, devrimci şekillerde görülür ya da yeniden görülür. Bunun nedeni genellikle bir ya da daha fazla fotoğrafçının temsile dair yeni bir 'teori' geliştirmesidir: örneğin, belki belirli bir şekilde çerçevelenmiş ya da renklendirilmiş görseller oluşturmak için belirli bir ana konuya odaklanma kararı. Yeni ya da devrimci bir görsel diğer fotoğrafçıların ilgisini çeker; bu, yayın ya da sergilemenin yenilikçi normlarıyla ilişkilendirilebilir ve bir araya toplanan ve statükoya karşıt oldukları gerçeğinden dayanışma oluşturan bir sosyal grup içinde yer alabilir. Genellikle 'normal fotoğrafçılık' tarafından sunulan görsel bulmacaları ilginç olmadıkları gerekçesiyle reddetmişlerdir, tıpkı çalışmaları yeni bir paradigmaya götürecek muhalif bilim insanlarının 'normal bilim' tarafından sunulan bulmacaları reddetme eğiliminde olması gibi. Keşfedecek yeni bir dizi görsel bulmacaları vardır ve bu, zamanı gelince fotoğrafçı topluluklarının yeni görsel paradigmayı benimsemesine etkide bulunabilir. Bu, bilimde olana benzer şekilde, karmaşık bir süreç yoluyla gerçekleşir; bu sayede paradigma eğitim pratikleri, 'ders kitapları' gibi standart referans çalışmaların yaratılması (gerçi fotoğrafçılık gibi alanlarda bunların eğitim metinleri olmaktan çok, görselli hatta sergileri konu alan kitaplar olmaları çok daha olasıdır) ve standartlaştırılmış çalışma tekniklerinin ortaya çıkması yoluyla kurumsallaşır.

Resim, edebiyat ya da fotoğraf gibi estetik alanları bilimden ayıran şey, tekli paradigmatik doğaya zıt olarak bu alanların temelde çoklu paradigmatik oluşudur. Bilimde, genel olarak Newtoncu mekanik ya da Darwinci evrim kuralı gibi egemen paradigmalar, fizik ya da biyoloji gibi alanlara bütünüyle ege-

mendir. Sanat söz konusu olduğunda (ve belki sosyal bilimlerde de), egemen paradigmalar önemli gruplaşmaları fethedebilir (ör. 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başında Batı resminde İzlenimcilik) ama söz konusu alanda verilen eserlerin büyük çoğunluğunu karakterize etmez, aynı anda egemen olmak için mücadele eden farklı rakip paradigmalar görebiliriz.

Fotoğrafçılığı paradigmatik bir yapıyı benimseyen bir pratik ve estetik değerler toplamı olarak görmek, onun temsil rolünü anlamakta yardımcı olur çünkü dikkatimizi fotoğrafçıların eserlerini oluşturmalarını sağlayan kavrayışları ile fotoğraflarının sahip olduğu kullanımlar arasındaki etkileşime çeker. Kuhncu bilimsel karşılaştırmayı izlersek etkisi en açıkça hissedilen alan, bu çalışmaların sonucunun paradigma içinde yayınlanma ve dağıtılmasıdır. Ana ilgi alanımız betimleyici haber fotoğrafçılığı alanında çalışanların fotoğrafları olduğundan, Fransız hümanizminin paradigmatik doğasını keşfetmekle de bu alan kapsamında ilgileniyoruz. Bu yaklaşım içinde çalışanlar eserlerinin resimli basında yaygın bir şekilde dağıtıldığı noktaya erişince fotoğraf paradigmalarının *egemen* olduğunu söylemeye başlayabiliriz; diğer uygulayıcılar artık eserlerinin yayınlanmasını sağlamak için fotoğraflarını bu görsel kurallar dizisi içinde inşa etmek zorunda kalacaktır.

2. BELGESEL İFADE VE FOTOĞRAF

Fransız hümanist paradigması konusuna daha derinlemesine dalmadan önce, fotoğrafın öne çıkarttığı temsil konularının diğer açılarını ele almak yardımcı olabilir. Paradigma içinde çalışanlar tarafından üretilen görsellerin 'belgesel' 'gerçek değeri' hakkında belirli soruları çözüme kavuşturmamız gerekiyor.

Fotoğraf alanında belirli bir belirsizlik vardır: "Zihnin ya da gözün kaydetme ya da ifade etme kapasitesiyle sınırlandığına bağlı olarak, bazen bir belgeleme aygıtı bazen de yaratım aracıdır" (Lemagny, Lemagny ve Rouillé, 1987, s.12). Bu sorun, 19. yüzyılda sanat ve endüstriyi uzlaştıracağı düşünülmüş fotoğraf cihazlarının icadından kaynaklanır. Fotoğrafın 'belgesel' açılarının bazı anlam ve kullanımlarını, bir fotoğraf görselinin önemli gerçekleri temsil ettiğini ya da bir olay, yer, kişi ya da

nesneyi 'objektif' bir özelliğe sahip olacak şekilde kaydetme yöntemi olarak görülebileceği şeklinde düşünmek faydalı olacaktır.

Belgesel teriminin, en azından bu bölümde konu aldığımız egemen fotoğraf paradigmasına uygun iki tanımı arasında ayrım yapmak önemli: *objektif temsil olarak belgesel* karşısında *öznel yorum olarak belgesel.*

2.1 Tarafsız Temsil Olarak Belgesel

Öncelikle, sadece bir tür belgeyle ilişkili olan (bu örnekte *fotoğraf görselleri*) belgesel fikrine bakalım. Bu bağlamda görsel, genellikle kişisel olmayan bir 'yasal kanıt', resmi bir forma sahip objektif bir kayıt, bir mektup, bir vasiyet vs. anlamına gelir. Sadece bilgi verme değeri vardır.

Görsel sadece basit bir kayıt olduğu sürece (yani bir mektubun, bir resmin, bir nesnenin, bir binanın, bir sahnenin, bir kişinin vesikalık fotoğrafı vs.) gerçekçi ya da objektif temeli ilk bakışta oldukça olağan görünür. Bir mektup ya da nesnenin kendisi gibi, fotoğraf da gerçekçi bir şeyin **objektif temsili** olarak, görsel de öznesi hakkındaki 'gerçekleri' sadece bilgi verici açıdan sunma yolu olarak görülür. Ama bu görünüşte çok açık olan fotoğraf 'belgesi' anlayışı bazı sorunlara da yol açmaya başlar ve kaydın, objektifliğini ifşa etmek için nasıl ve hangi otoriteye dayandığıyla ilgilenir. Tıpkı bütün belgesel kayıtlar gibi, fotoğraf belgeleri de tabii ki açığa çıkarttıkları şeye dair sahte ya da farklı bir yorum sunmak amacıyla değiştirilebilir. Ama konu bu değil. Bizi ilgilendiren konu, fotoğrafın *doğası gereği* objektif bir temsil aracı olduğu yönündeki yaygın kanı. Bu kanı, aygıtla birlikte gelişti ve hâlâ bir kitap, dergi ya da gazeteyi açtığımızda düzenli olarak karşımıza çıkıyor. Tarihçi Beaumont Newhall 'fotoğrafın kanıt ya da ispat olarak özel bir değere sahip olduğunu' öne sürdüğünde bunu kısa ve öz bir şekilde ortaya koydu. Fotoğrafa inanıyoruz çünkü gözlerimize inanıyoruz.

John Berger'in işaret ettiği gibi, fotoğrafçılık, pozitivizm felsefesinin de altın çağını yaşadığı bir dönemde ortaya çıktı (1830'lar) ve ikisi birbirini geliştirdi. Temelde (ve fazlasıyla sadeleştirirsek) pozitivizm, bilim ve teknolojinin gerçekçi bilginin elde edilmesi yoluyla fiziksel ve sosyal dünyayı anlama

kapasitemizi geliştirdiği düşüncesini savunur (Berger, 1982, s.99). Fotoğrafçılık, modern bir teknoloji olarak –David Hocknet'in bir seferinde unutulmaz bir şekilde belirttiği gibi, Rönesans çizim aygıtı ve 19. yüzyıl kimyasının kombinasyonu– bu pozitivist felsefeye kusursuz uyan gerçekçi temsilleri yakalamak için görünürde objektif olan mekanizmaya sahip bir aygıt sundu. Ama fotoğrafa dair bu anlayış, aslında yöntemin ortaya çıkmasıyla 'belirlenmedi'.

Fotoğraf 1830'larda ortaya çıktığı dönemin ilk zamanlarında bilimsel bir aygıt olarak değil, temelde yaratıcı bir aygıt olarak görülmüştü; Edouard Manet'nin ilk defa fotoğraf gördüğünde yaptığı yorumda özetlendiği gibi: "Bugünden itibaren resim ölmüştür". Fotoğrafın ilk dönemdeki kullanımları, ikisi de o zamana kadar terimin bilimsel anlamında 'objektif' temsil yöntemleri olarak görülmeyen resim ve çizimin tipik özellikleri kabul edilen temsil yöntemleri olan manzara ve portrelere odaklandı.

Fotoğrafın mucitleri için en büyük avantajı, Fox Talbot'un 'fotojenik çizim' terimiyle çok uygun bir şekilde özetlediği gibi, Batı sanatına egemen olan 'benzerlik arayışı'nın ortaya çıkarttığı manuel sorunlara teknolojik bir çözüm sunmaktı. Antik dönemlerden 20. yüzyılın başlangıcına kadar üretilen sanat hakkındaki metinler *taklit* kavramına önemli bir rol veriyordu. Ancak bu sadece doğanın birebir taklidi olmayacaktı:

> Bir sanat eseri, yüce gerçek ve ideal güzellik tarafından yönetilen bir dünyaya ruh katmalıdır. Sanatçılar bunu çoğunlukla ancak kesin doğruluk pahasına elde edebiliyordu: çok sayıda örnekten biri, Ingrès'in 1814 yılında yaptığı Büyük Odalık resmindeki ilave omurgalardır. Gerçekliğin uyarlanması objektif bir üstlenme değil, sadece insanın erişiminde olan, ürettiği işi kullanma ya da sonsuzluk dünyasıyla bir bağıntı kurmak için düşünülen bir yöntemdir. Temelde görsel, zihinsel bir çabanın ürünüydü: ister figüratif olsun isterse soyut, 1839'dan önce var olan tek ikonografik sistemin, jenerik açıdan 'çizim sanatı' olarak bilinen sistemin özünü oluşturdu.
>
> (Lemagny, Lemagny ve Rouillé, 1987, s.13)

Fotoğraf, çizim sanatının temelini oluşturan erken ikonografik sistemin yerini aşamalı olarak alınca, temsil şekillerini

yeni ikonografik çerçevelerin içine yerleştiren bir dizi işlem gerçekleşti. Teknolojik ve estetik gelişmeler aracın kullanımının çok sayıda alana yayılmasını sağladı. Sonuç olarak, her biri fotoğrafın erişim alanı içinde üstlenebileceği özel bir dünya vizyonu sunan bir dizi fotoğraf temsili, 'paradigması' ortaya çıktı. Bunlara, fotoğraf görselinin anlatım gücünün merkezi değere sahip olduğu çeşitli sanatsal-estetik hareketler dahildi. Ancak bu, temsile *yansıtıcı* yaklaşımın desteklediği ve fotoğrafın dünyaya dair 'gerçek bir görüntü' sunduğunu ileri süren egemen bir paradigmanın ortaya çıkışının tam karşıtıydı. 'Kamera göz', 'doğaya tutulmuş bir ayna' olarak kabul ediliyordu. 19. yüzyılda böyle bir paradigmanın ortaya çıkması ve sonunda egemen olması, yeni aracın endüstrileşme, bilimsel gelişim ve sosyal kontrol/gözetim süreçlerinin ayrılmaz bir parçası haline gelmesine yardımcı oldu (Tagg, 1988, s.5-8). Bu yeni görsel temsil paradigmasında, fotoğraf görseli doğruluk değeri kazandı. Bir fotoğraf, *doğası gereği* objektif olarak görülüyordu (fizik ve kimya teknolojisini bir araya getirmesi nedeniyle). Fotoğraf makinesi görsel gerçekler ya da belgeler üretiyordu. Dolayısıyla, fotoğraf pratiğinin yarattığı görsellere dair bir *belgesel objektifliği* sunduğu söylenebilirdi.

2.2 Öznel Yorum Olarak Belgesel

Belgesele getirilen ikinci tanım çok daha zengin ama görünüşte daha az açıktır ve terimin daha sosyal ve kişisel açılarını konu alır: bir şeyin 'insan belgesi' olduğunu söylediğimizde olduğu gibi. Örnekler arasında bir günlük, kişinin deneyimlerini aktardığı metin, bir kişinin hayatı hakkında bir 'belgesel' film, bir dergideki resimli hikâye sayılabilir. Bu bağlamda, belgenin bilgi vericilik değeri, onu yapan kişinin perspektifi aracılığıyla sağlanmış olur ve bir duygu-bilgi karışımı olarak sunulur. Gerçekten de bu *belgesel* türünün etkisi, izleyeni duygulandırma, dikkatini etkileyici bir görselin sunumu aracılığıyla çekme gücüne sahip görseller yaratmaktadır. Edward Steichen Amerika'da, 1935 ile 1943 arasında yaşanan kırsal ve kentsel değişimleri kaydeden bir grup fotoğrafçının çalışmalarını, dramatik gerçekçilikleri ile bakanı çarpan görseller olarak tanımladı: "Sizde, unutamayacağınız bir yaşam deneyimi hissi bırakıyor" (alıntı: Stott, 1973, s.11). Steichen'ın bahsettiği

gruba liderlik eden Roy Stryker, "İyi belgesel sadece bir yer, bir şey ya da kişinin nasıl *göründüğünü* söylemekle kalmayıp seyredene o sahneye gerçekten tanık olmanın nasıl bir *his* olduğunu da söylemelidir" görüşünü savunuyordu (a.g.e., s.29). Stryker'ın ekibindeki fotoğrafçılardan biri, Arthur Rothstein, "Fotoğraf makinesinin objektifi, gerçekte, baskıya bakmakta olan kişinin gözüdür" (a.g.e., s.29) görüşünü ifade ettiğinde, bu fikirlerden destek alıyordu: Söylemek istediği şey, bu ikisinin yer değiştirebildiği, yani izleyenin deklanşöre basıldığında gerçekten de orada olduğuydu.

Metnin devamında, bu bölümde **öznel yorum** olarak tanımladığım şeyin garip bir şekilde 1. Bölümdeki *yansıtıcı* ve *kasıtlı* temsil kategorileri arasına oturduğunu fark edebilirsiniz. Ancak bu tür kavramsal ayrımları belgesel fotoğrafçılık uygulamaları ve ifadelerinden ayırt etmek, aşağıdaki tartışmanın da açıkça gösterdiği gibi zordur çünkü 'belgesel' temsilin öznel modu 1930'lar ve 1940'larda paradigmatik hale gelmiş ve betimleyici haber fotoğrafçılığı ya da 'fotoğraf gazeteciliği' içinde günümüze kadar etkisini korumuştur. William Stott, bu temsil modunun 1930'lar Amerikası'nda ortaya çıkışına dair gerçekleştirdiği klasikleşmiş çalışmasında (1973), bu dönem boyunca bir çalışmanın belgesel doğasının, yaratıcısının bireysel 'gerçek' deneyimiyle ilişkili olmasından güç kazandığı fikrinin gerçeği yansıtmadığını öne sürer. 'Orada olma' hissinden kaynaklanan orijinallik, deneyimden şekillendiği iddia edilebilecek özel bir 'gerçek değer' oluşturur.

'Belgesel' formu, 1930'larda kitlelere yönelik resimli dergilerin yükselişiyle fotoğrafçılıkta önem kazandı ama genel olarak bu formun, objektif temele dayanan ama öznel olarak inşa edilmiş yorum olarak belgesel fikrinin geniş ölçüde kullanıldığı film ve kitap gibi diğer türlerde de yaygın olduğu belirtilmeli –John Grierson'un filmi *Night Mail* (1936) ya da James Agee ve Walker Evans'ın kitabı *Let Us Now Praise Famous Men* (1965/1941), hatta John Steinbeck'in romanı *Gazap Üzümleri* (1966/1938) gibi ünlü örneklerde olduğu gibi. Bu tür fikirler, belgesel fotoğrafçılığı etkiledi. Marianne Fulton'un yazdığı gibi:

Foto muhabirlik 20. yüzyılın en önemli olaylarıyla iç içe geçmiş durumda. Gerçekten de tarihsel ve modern olaylar hakkında kamuoyu görüşü çoğunlukla onları gösterebilen fotoğraflara dayanır. Fotoğraf, güçlü bir araçtır, dikkati zamanımızın anlamlı konularına odaklayabilir: betimleme kapasitesi kelimelerinkinden daha az değildir. Eleştirmen A.D. Coleman'ın yazdığı gibi, "Fotoğrafın kopyalayıcı değil tanımlayıcı bir işlem olduğunun farkına varmaya yetecek kadar görsel açıdan sofistike hale geliyoruz." Tasvirin gerçeğin kendisini temsil etmediğine dair gittikçe artan farkındalığa rağmen, fotoğraf dünyayı anlamamız için öncelikli araç olmayı sürdürüyor. Bu güven ve beklenti, gerçekte sadece şeylerin harici görünüşünü kaydedebilen iki boyutlu bir araca özel bir önem vermekte. Fotoğrafın yüzeyin ötesine geçebildiği görüşü, gerçekçiliğini ve fotoğrafçının bireysel sezgisini kabul etmemizi talep eder. Sonuç olarak, İç Savaş'ın Matthew Brady'nin stüdyosunun çalışmaları aracılığıyla şoke edici gerçek bir olay haline gelmesi gibi, foto muhabirlik de hâlâ hem duygulara hem de gerçeklere önemli bir erişim sağlıyor.

Brady'nin fotoğraf geleneğinde foto muhabirlik, tarihsel bir sahnede izleyici olmaktan çok daha fazlasıdır. Orada olmak önemlidir, görgü tanığı olmak önemlidir ama konunun düğüm noktası tanıklık etmektir. Tanıklık etmek, olayın bilinmesini sağlamak, doğrulamak, başkalarına anlatmaktır. Fotoğrafların dağıtılması ve yayınlanması, görülmeyeni, bilinmeyeni ve unutulmuşu görünür kılar.

Avrupa'da küçük fotoğraf makinesinin ortaya çıkışı fotoğrafçıların çalışma stil ve yöntemini etkiledi, bu da dergi düzenlemesinde fotoğraf editörlerinin yaklaşımını etkiledi. Aynı zamanda, Hitler'in yükselişi, çok sayıda önde gelen foto muhabirini yer değiştirmeye zorlayarak onları Fransa'ya, İngiltere'ye ve sonrasında Amerika'ya gönderdi. Göç, foto muhabirliğe derin bir etkide bulunacaktı. Avrupa'nın 35 mm küçük stili, kısa süre sonra Amerikan gazetelerinin geleneksel büyük formatlı çalışmalarına meydan okudu.

Amerika'da yeni geliştirilen baskı yöntemleri, Avrupa'daki modelleri örnek alan büyük, yüksek kaliteli dergiler basılmasına imkân sağlıyordu. Özellikle televizyondan önceki dönemde önem kazanan Life ve Look gibi dergiler işçi mücadelesini, siyasi figürleri ve dünyadaki çatışmaları sergileyen bir tür ulusal gazeteye dönüştü. 1930'larda, tıpkı diğer dönemlerde olduğu gibi, teknoloji, fotoğraf çekmeyi kolaylaştırdı ve dünya genelindeki poli-

tik koşullar foto muhabirlik hakkındaki düşüncelerimizi ve onun resmettiği dünyayı şekillendirmek için bir araya geldi. Bir yazar, duygularını şu şekilde ifade edecek kadar heyecanlanmıştı: "Cehennem 30'larda serbest kaldı ve fotoğrafçılık o zamandan beri asla aynı olmadı." Fotoğraf makinesi ve özellikle de Leica tasarımındaki değişikliklerden bahseden bu alıntı, olayların hızlı akışını çok uygun bir şekilde ifade ediyor.

Foto muhabirlik döneme ait olduğundan sürekli bir mevcudiyet hissi sunar, bu his de bu araçtan beklentilerimizi koşullandırır ve dolayısıyla teknolojik deneyimin akışını tanımlar. Örneğin, 1930'ların fotoğraf ve hikâyelerin birlikte yayınlanabileceği öngörüsü, fotoğrafları, telefon hatları ya da radyo dalgaları aracılığıyla ticari olarak aktararak dünyayı herkesin evine götürme başarısıyla sonuçlandı.

(Fulton, 1988, s.106-7)

Fulton'un açıkça belirttiği gibi, ister gazete isterse dergi ya da kitap için olsun, foto muhabirliğin 'belgesel' doğası temelde *yorumlayıcıdır*. Fotoğrafçının ürettiği temsiller olaylara dair kendi yorumuyla ve objektifin karşısına yerleştirmeyi tercih ettiği öznelerle ilişkilidir. Ancak tarif ettiği olaylara dair bakanın ayrıcalıklı bir iç görü edinmesine imkân sağlaması açısından, biraz 'doğruluk değerine' sahip oldukları da varsayılır.

Bu yüzden burada bir *çifte* inşa süreci söz konusudur. Öncelikle, fotoğrafçı 'bildirmek, doğrulamak, başkalarını haberdar etmek' için fotoğraflarını seçip kadrajlayarak bir inşa sürecine dahil olur. Fotoğrafçının belirli bir anda ve yerde varlıklarını inşa etmesi yoluyla, yakın fiziksel çevreleri dışındaki insanlara doğrudan hitap etme fırsatı olmayan özneler (örneğin Bosna'da 'etnik temizliğe' maruz kalan mülteciler) bir gazete ya da derginin okurlarına 'tanıklığını aktarma' şansı elde eder. Bu, Fulton'un belirttiği gibi 'görülmeyeni, bilinmeyeni ve unutulmuşu görünür kılan', bir fotoğrafçının fotoğrafının 'dağıtılması ve yayınlanması' yoluyla gerçekleşir. Ama bu, başka bir deyişle ikinci bir inşa sürecinden geçer: Fotoğraflar, orijinal düzeni ve anlatı bağlamından çıkartılarak bir yayındaki yazılı bilgiler ve raporlar arasına yerleştirilir. Seçilmeleri, yerleştirilmeleri ve kadrajlanmaları, metnin içeriğiyle olan bağlantıları, resim altı yazıları, bir belgesel fotoğraf temelinde izleye-

ne/okura sunulan anlamın, önceki bölümde tartışılan anlamda karmaşık bir temsil *inşası* olduğunu kanıtlar.

Fotoğraflı sosyal belgeselin inşa edilmiş doğasının sadece görsel bilgi toplamadan daha fazlasına dayandığı gerçeği, Fulton'un 'foto muhabirliğin hâlâ hem *duygulara* hem de gerçeklere önemli bir erişim sağladığı' (vurgu bana ait) görüşünde çok daha doğrudan kastedilir. Dolayısıyla kendilerinin belgesel haberciliğinin egemen hümanist paradigması içinde çalıştığını ifade eden bu fotoğrafçılar, kendilerini türün erken örneklerinden biri olan Amerikalı Lewis Hine ile ilişkilendirme eğilimi gösterirler. Hine şöyle demişti: "Düzeltilmesi gereken şeyleri göstermek istedim. Değerinin bilinmesi gereken şeyleri göstermek istedim" (alıntı: Stott, 1973, s.21). Hine'ın fotoğrafçılığı benimsemeden önce sosyolog olması anlamlıdır çünkü Hine, fotoğraf makinesinin, yoksulluğa karşı, kalemden daha güçlü bir silah olacağına inanıyordu: "Hikâyeyi kelimelerle anlatabilecek olsaydım, bir fotoğraf makinesini yanımda taşımaya ihtiyacım olmazdı" (a.g.e. s.30).

Fotoğraflı sosyal belgesel boyunca akan sosyal iyileştirebilir akım (örneğin günümüzde, kıtlık, bedensel iş ve göç gibi küresel sosyal konularda kapsamlı projeler gerçekleştiren Brezilyalı fotoğrafçı Sebastiao Salgado'nun çalışmalarında görüldüğü gibi), bize yararlandığı temel olarak inşacı temsil formunu hatırlatır. Ancak bu tür bir çalışmanın gücü (bakanın algılarını etkileme kapasitesi) kısmen fotoğraf temsilinin belirsizliğinden, böyle üretilen görsellerin insan beyninin değil kişiliksiz 'objektif-göz'ün ürünü olduğu kavramından doğar. Lewis Hine, fotoğraf makinesinin yazma ya da resim gibi el sanatlarının asla yapamayacağı bir şekilde, gerçekliği mekanik olarak yeniden inşa ettiğini ve bu nedenle 'araştırma için güçlü bir aygıt' olduğunu düşünüyordu (alıntı: Stott, 1973, s.31). 1930'larda sosyal belgesel alanında çalışan bir diğer Amerikalı fotoğrafçı Margaret Bourke-White, "Bir fotoğraf makinesiyle deklanşör açılır ve kapanır; içeri girerek kaydedilen tek ışın doğrudan makinenin önündeki nesneden gelir" görüşünü savunuyordu. Tam tersine, yazmak ona göre çok daha az objektifti: "Bir kişinin yazdığı bütün gerçekler onun kendi önyargı ve görüşleriyle renklenmeye mahkûmdur" (a.g.e. s.31-2). Böyle bir ikili karşıtlık (fotoğraf = objektiflik; yazma =

inançlar) kesinlikle savunulamayacak olsa da Bourke-White'ın iddiası, fotoğraf aracılığıyla gerçekleştirilen temsilin yazma yoluyla gerçekleştirilenden çok farklı olduğu konusunun altını çizer. Fotoğraf, gerçek insanların görselleriyle ilgilidir; yazı ise kelimelerden yapılır. Fotoğraf, yaşanmış deneyime kelimelerden çok daha yakın görünür. Bu, çok sayıda seyirciyi fotoğraf görseline yazılı kelimeden daha fazla önem vermeye yönlendirir ve böylece belgesel objektifliği iddiasına destek oluşturur. Günümüzde çok azımız 'fotoğraf makinesinin asla yalan söylemeyeceğine' inanıyor olsa da fotoğraf makinesiyle üretilen görüntünün görünüşteki objektifliği, belirli bir metnin anlamını, ***temsili bir meşruiyet*** sağlayarak sabitlemeye yardımcı olabilir. Böylece, fotoğrafçının konusunu yorumlayıcı bir şekilde kavraması ile görünüşte objektif olan fotoğraf görselinin ilişkisi, sadece görüş olmanın ötesine geçen belgesel çalışma için bir konumu garantiler.

Bir sosyal belgesel fotoğrafına baktığımızda bu tür belirsizlikler söz konusuysa, bunlar temsil sürecinin iki açısından doğarlar. Birincisi, bizim adımıza olaylara 'tanıklık eden' ve aynı zamanda, Hine'ın deyimiyle 'düzeltilmesi ve değerinin bilinmesi gereken şeyleri' bize göstermekle meşgul olan sosyal belgesel fotoğrafçıların pratiğinin doğasında yer alır. 'Kendini adamış fotoğrafçı' fikrinin (klasik bir modern örneği Sebastião Salgado'dur) belgesel fotoğrafçılar arasında bir rol modeli olarak kutsallaştırıldığını belirtmek gerek. İkinci olarak, belirsizlikler aynı zamanda bu görsellerin temsil şeklinden de kaynaklanır: resimli dergi ya da gazete makalelerinde kullanılan fotoğraf formunda ya da kitaplarda kullanılan materyal olarak. Her iki durumda da görseller için detaylı bir makaleden basit resim altı yazılarına kadar, az ya da çok bir metin desteği olmalıdır. Ama mekanik 'fotoğraf makinesi göz' yöntemi tarafından oluşturulan görsellerin genel ve dolaylı olarak objektif doğası, belgesel tabirine bir doğruluk değeri bağışlar. Bilinçli bir şekilde belgesel amacı taşıyan görsellerin yayınlanması eyleminin kendisi –*You Have Seen Their Faces, An American Exodus, A Night in London, Vietnam Inc., Forbidden Land, La Banlieue de Paris, Workers, An Archaeology of the Industrial Age:* bu türün önde gelen bazı kitaplarının başlıkları– okuru, öznelerinin temsilinin inşa edilmesi sürecine dahil olmaya davet eder

(Calder ve Bourke-White, 1938; Lange ve Schuster Taylor, 1939; Brandt, 1938; Jones-Griffiths, 1971; Godwin, 1990; Cendrars ve Doisneau, 1949; Salgado, 1993). Okur, bu çalışmaları derin bir gerçeği açığa çıkartmayı amaçlayan bir dizi görsel olarak görür; yukarıda alıntılanan çalışmaları örnek verecek olursak, Amerikan Ekonomik Bunalımı, 1930'ların Londra'sı ya da 1940'ların Parisi'nde sokak hayatı, Vietnam savaşı, İngiliz kırsalına erişim, yoğun iş gücüne dayanan endüstrinin doğası hakkında. Sadece görsel gerçekleri nakletmekten çok daha fazlası olan sosyal belgesel, derin bir belirsizlik içeren ve genel olarak inşa edildiği paradigmaya örnek oluşturan bir temsil modu olarak ortaya çıkar.

3. TARİHSEL BAĞLAM

Fransız hümanist fotoğrafçılık ile tarihsel bağlamı arasındaki ilişkiyi daha iyi anlamak için Front Populaire döneminden (1930'ların ortaları) Beşinci Cumhuriyetin başlangıcına kadar (yaklaşık 1960) Fransa tarihindeki en önemli trendlere oldukça kısa ve özet bir bakış atmak gerekli olacak. Bu bölümün sonunda, 1980'ler sonu ve 1990'lar başında Fransız toplumundaki bölünmeleri incelemek için Fransa'ya ve modern sorunlarına da bir bakış atacağız, bu tartışma bize daha yakın geçmişte Fransızlığın 1940'lar ve 1950'lerdeki temsiline duyulan çok yaygın nostaljinin nedenlerine dair bir yaklaşım sunacak.

Fransa 1930'lu yıllarda pek çok açıdan fazlasıyla muhafazakâr bir toplumdu, hâlâ korkunç savaşın (1914-18) ve onu izleyen hızlı ekonomik değişimin etkisi altındaydı, 1932 ve sonrasındaki krize doğru ilerliyordu. Çok sayıda grup ve kurumun dışsal tehdit ya da baskılara karşı içe kapandığı *société bloquée*'nin yarattığı sosyal rahatsızlığın yanı sıra, geleneksel ile modern arasındaki klasik mücadeleyi ortaya koyan çok sayıda değişim ve yenilik girişimi de mevcuttu. 1871'de kurulan Üçüncü Cumhuriyet'in içe kapanıklığı, Fransa'nın doğu sınırı boyunca uzanan ve 1940'ta teste tabi tutulduğunda modern savaşa karşı etkisiz olduğu kanıtlanan büyük savunma sistemi Maginot Hattı'yla sembolize edilir. Solun karakterize ettiği

barışseverlik, sağın milliyetçiliğiyle aynı etkiyi gösterdi: Fransa'nın dışında biriken tehlikeleri görmeyi reddetme.

Üçüncü Cumhuriyet'e iki büyük sosyal grup egemendi: köylüler ve 'bağımsız' orta sınıf (zanaatkârlar, esnaflar, mülk sahipleri, profesyoneller). 1936'da tarım nüfusu hâlâ işgücünün yüzde 36'sını oluşturuyordu ve pastadan aldığı pay yavaş yavaş küçülüyor olsa da buna karşı endüstri ve üretimin *monde ouvrier*'i nispeten küçüktü; modernleşme de saygıdeğer bir zenginlik kaynağı ya da anahtar unsur olarak değil, katlanılması gereken bir durum olarak görülüyordu. Başarılı endüstriler kibar toplum tarafından küçümsenirken, fabrikalardaki düzen işçiyi sabit bir şekilde yerinde tutmak için tasarlanan baskıcı bir disiplinle karakterize ediliyordu. İşçi sınıfı, köy halkı ve burjuvazinin omuzlarında yükselen 'cumhuriyetçi sentez'den etkili bir şekilde dışlanmıştı. 1936'da iktidara gelen Popüler Cephe Hükümeti'nin lideri Leon Blum sosyal politikasını en uygun şekilde 'kapılarında kamp yapanları şehre getirmeyi' arzuladığını belirterek özetledi: *class ouvrière* ya da işçi sınıfı. Endüstriyel iş gücünü oluşturanların çoğu göçmendi, dışlanmalarını güçlendiren bir diğer faktör de savaş arifesinde, maden endüstrisinde çalışanların yarısının Fransa'nın dışından gelmiş olmasıydı (çoğunlukla doğu ve güney Avrupa'dan). 1931 nüfus sayımında, nüfusun yaklaşık yüzde 7'si yabancı olarak kaydedilmişti. Yabancı düşmanlığı, güçlü milliyetçi hareketten beslenerek şahlanıyordu. Bu, 1938-39 yılında Daladier hükümetinin Popüler Cephe sırasında görülen işçi çıkarlarındaki kısa bir ilerlemenin ardından (ücretli tatil, sınırlı sosyal güvenlik) tekrar saati geriye almasına yardımcı oldu. Burjuva sınıfının ortak korkusu, ücretli tatil hakkı kazandıktan sonra, yıkanmamış işçi sınıfı güruhunun 'kendilerine ait' tatil yerlerinde plajları istila edeceğiydi.

Gelişmiş endüstri ve modern teknolojiyi içermesine rağmen, Fransa köylü tarımı, küçük atölyeler ve aile şirketlerinin üzerinde yükselen bir toplumdu. Birikimler iş yatırımında kullanılmak yerine kenara koyuluyordu, yiyecekler satmak için üretilmekten çok çiftlikte tüketiliyordu ve çok sayıda endüstri kuruluşunun hayatta kalmasının tek nedeni, Fransız kolonilerindeki piyasaya erişimleri bu kolonilerin dış dünyadan pazar güçlerine kapalı olmasıydı. Bunlar yetmezmiş gibi, Fransa'da

doğum oranı da düşüyor, nüfusu azalmaya başlıyordu: Bir yorumcunun 1939'da belirttiği gibi, "Fransızlar gittikçe nadirleşiyor"du.

1940 yenilgisinden sonra Fransa'yı yönetmek için kurulan Vichy rejimi hem işgalciyi rahat ettirmeyi hem de ülkeyi en yakın zamanda geri almayı amaçlıyordu. Başkan Marshal Pétain'in savunduğu gibi, 'La France est un pays essentiellement agricole' (Fransa temel olarak bir tarım ulusudur). Vichy ayrıca Fransızların yabancı düşmanlığını da güçlendirdi ve sömürdü; Yahudi karşıtı yasa, Nazizm etkisinden çok 1930'lardan beri Fransız toplumuna yayılan yabancı korkusu sayesinde 1940 Ekim'inde kabul edildi. Tam tersine, ortaya çıkan yeni direnişte (ve özellikle de Rusya'nın 1941'de Almanlar tarafından işgal edilmesinin ardından) eski sendikacıların ve işçi sınıfının rolü genel olarak belirleyici oldu. Nord-Pas-de-Calais bölgesinde Mayıs-Haziran 1941'de yapılan grev, madencileri efsanevi vatansever kahramanlara dönüştürdü. Sosyalist ve komünistler, direniş hareketinde kilit önemde oyunculardı ve savaş sonrası Fransa'sında sosyal topografyada önemli bir değişiklik için zemin hazırladı.

Fransa, 1944 yılında özgür kaldığında nüfusunun 1.450.000'ini kaybetmişti, bunların 600.000'i askeri ve sivil ölümler olurken, geri kalanı yabancıların ülkeyi terk etmesinin ve doğum oranındaki düşüşün sonucuydu. 40 milyonluk nüfus, 1901'dekinden biraz daha azdı. Ülkenin dörtte üçü savaştan hasar görmüştü ve konut bulmak neredeyse imkânsızdı. Ulaşım sistemindeki büyük düzensizlik yüzünden şehirleri beslemek zorlaşmıştı. Endüstriyel üretim 1938'deki seviyesinin yüzde 38 altındaydı. Çok az sayıda ürün mevcuttu, dolaşımdaki para ise savaş sırasında artmıştı: tüm bunlar, aşırı enflasyonun klasik koşullarıydı. Fiyatlar kontrol altında tutulduğundan, işgal sırasında ortaya çıkan karaborsa daha da büyüdü. Yeterince zor olan günlük hayat 1940 ile 1944 arasında daha da zorlaştı. 1945-46 kışında erzak miktarı, işgalin en kötü günlerinde olduğundan bile daha azdı. Daha da kötüsü, özgürlüğe kavuşmayı izleyen *épuration* (tasfiyeler), işgalin Fransız toplumunda açtığı siyasi ve sosyal bölünme yaralarını iyileştirmeyi çok daha zorlaştırıyordu. Köylüler bazen 1940-44 dönemindeki yiyecek kıtlığından kâr elde etmekle suçlanıyor-

du; dükkân ve işyeri işletenler ise sık sık ihtiyaç maddelerinde yaşanan kıtlıktan büyük servetler elde etmekle suçlanıyordu. Üçüncü Cumhuriyet'in belkemiğini oluşturan iki sosyal grubun genellikle savaştan avantaj elde etmekle suçlananlar olması belki de tesadüf değildir.

Radikal bir sosyal değişime duyulan ihtiyaca dair savaş sonrasında varılan anlaşmadan çıkar sağlayan 1946'da kurulan Dördüncü Cumhuriyet, Fransız toplumundaki geleneksel gruplara sırtını döndü. Yeniden inşa, artık savaş öncesinde egemen olan elitlere ya da geri kalmış bir kırsal dünyanın kaynaklarına bağlı olamazdı. Devletin kendisi bir milli plan formunda, modernleşme sürecini yürütmeye aktif olarak dahildi. 1944 ile 1946 arasında, Gaulle yanlıları, cumhuriyetçiler, komünistler ve sosyalistler tarafından oluşturulan hükümet bir dizi önemli karar aldı: kamu hizmetlerini kapsayacak şekilde kamulaştırma (trenler, madenler, bankalar, sigorta şirketleri, gaz, elektrik, Renault); milli plan oluşturulması; sosyal güvenlik ve aile yardımları; işçilere şirketlerin yönetiminde söz hakkı sağlayan konseyler.

Tabii ki burjuvazi ve yönetici elitler 1945'te mucizevi bir şekilde ortadan silinmemişti. Savaş sonrası dünyada bunların aşamalı olarak tekrar ortaya çıkışı, geleneksel Fransa'nın sosyal yenilenme güçlerinin yanı sıra varlığını sürdürdüğünü işaret ediyordu. Ama yeni bir sosyal güç sosyo-politik sahnede ve kamu imgeleminde önemli bir yer edinmişti: *classe ouvrière* ya da işçi sınıfı. Ortaya çıkışı hem kimliğini hem de karakteristik ifade şekillerini tanımlamış olan yüzyıl başlangıcından beri uzun bir mücadele sırasında hazırlanmıştı. 1936 ve 1938 grevleri, direnişin mücadeleleri, 1947 sonbaharı ve 1948'de gerçekleştirilen büyük grevler "gruba ortak bir geçmiş ve kamulaştırılan işçi çatışmaları vererek devletin o tarihten sonra işçi sınıfının temel muhatabı haline gelmesini sağladı" (Borne, 1992, s.24). 'Büyük endüstriyel kalelerde' (kuzeyde kömür madenleri, doğuda demir, çelik ve tekstil sektörleri, Paris'in banliyölerinde otomobil sektörü, le Havre, Cherbourg, Marseilles'de büyük limanlar vs.) toplanan *classe ouvrière* daha homojen ve istikrarlı bir hal kazandı. Philippe Ariès'in 1940'ların sonunda Paris'in endüstriyel banliyölerinde araştırma yaparken bulduğu gibi, bu aşamada işçiler sınıflarından çıkmanın

yollarını bulmaya (örneğin esnaflığa ya da memurluğa yükselmeye), yüzyılın başlarında olduğundan çok daha az meyilliydi çünkü o andaki pozisyonlarının onlara, daha önce var olmayan bir güvenlik ve belirli ayrıcalıklar sunduğunun farkındaydılar.

Savaş sonrası uzlaşma dönemi 1947'den sonra, grevler ve işçiler ile düzenin güçleri arasındaki şiddetli karşılaşmalarla çözülmeye başladı, bu durum 1948'e kadar sürdü. Sendikalar sosyalist partiye yakın olanlar ve komünist partiye yakın olanlar şeklinde ikiye bölündü. Fransa dışında gelişmekte olan soğuk savaş da bunda rol oynadı ve devlet ile CGT'yi (Confédération Général du Travail – Fransız komünist partisi PCF ile en yakından ilişkili olan sendika) karşı karşıya getirdi.

İşçilerin koşulları 1950'lerin ortalarına kadar çok zor olmaya devam etti. Enflasyon 50'lerin sonuna dek bir sorun olmayı sürdürdü, maaşların sürekli azalması ve konut edinmenin imkânsızlığı, büyük şehirlerin etrafında gecekondu kasabaların (*bidonville*) artmasıyla sonuçlandı. Endüstrileşme ilerledikçe kırsal bölgeler sakinlerini şehirlere boşaltmaya başladı ve 1946 ile 1954 arasında yaklaşık 1 milyon erkek işçi kırsalı terk etti, 1955-1962 arasında diğer 700.000 işçi de onları izledi. Şehirlerin üzerindeki baskı, savaş sonrası 'baby-boom' ile yoğunlaştı, böylece Fransızlar o zamana kadar nüfuslarını karakterize eden 'Malthusçuluğu' tamamen terk etti. Özgürleşme döneminde de Gaulle, bir vatanseverlik eylemi olarak Fransızları 'gelecek on yılda 12 milyon güzel bebek' üretmeye davet etmiş ve onlar da bunu zevkle yerine getirmişti.

1945-55 dönemi, Fransız toplumunda *classe ouvrière*'in önemini artırmasına tanık olduysa da aynı zamanda orta sınıfta toplumun ve ekonominin gelecekteki yönelimine dair bir mücadelenin ortaya çıktığını da gördü. Bir yandan ismini esnafların, zanaatkârların ve bağımsız küçük işletmeler yürütenlerin önemli hareketinin kurucusu olan Pierre Poujade'den alan 'Poujadistler' olarak tanınan grup vardı. Poujadizm, modernleşmenin başlangıcı ve Fransız ekonomisindeki gelişmelerin tehdit ettiği bütün 'küçük insanlar'ın savunulmasının sembolü olmuştu. Poujade, geçmişe bakıp 'gerçek Fransa'yı' yeniden kurmak isteyen kırsal orta sınıfların sözcüsüydü; söylemleri 1930'ların anılarını canlandırdı: yabancı düşmanlığı,

radikallik, imparatorluğu savunmak. Onların karşısında, partisini 'yeni sol' olarak tanımlayan Pierre Mendès-France'ın fikirlerine yakından bağlı olan ve Fransa'yı modernleştirmek isteyenler vardı. Mendès yanlıları maaşlı çalışanlar, öğrenciler, yönetici ve teknisyenlerin oluşturduğu 'aydın' yeni burjuvaziden oluşan yeni orta sınıfa mensuptu. Esnaf ve çiftçilerden değil, teknokrat ve entelektüellerden oluşan bir cumhuriyet istiyorlardı ve modern endüstri yararına imparatorluktan vazgeçmeye hazırlardı.

Böylece, 1950'lerin ortasında, Fransız toplumunun geleceği için çok önemli olduğundan en büyük sosyal çatışma, işçi sınıfı ile burjuvazi arasında olmaktan çok, toplumun tam kalbinde, orta sınıfın kendi içindeydi. Sonunda, bu 1960'ları buldu, Pierre Poujade bölükleri yenilgiye uğratıldı; yeni orta sınıflar galip geldi çünkü hem ekonomik modernliğe hem de bu modernlikle çağdaş olan yaşam tarzına sahiptiler.

(Borne, 1992, s.33)

Fransa için, bu değişimlerin ardında, sömürge imparatorluğu olmaktan kaynaklanan daha büyük sorunlar vardı: Hindiçin'de yaşanan yenilgi ve Cezayir'de kanlı bir bağımsızlık mücadelesi. Gaulle'ü 1958'de tekrar iktidara getiren ve Beşinci Cumhuriyet'i yaratan kriz, iç ve dış sorunların sonucunda ortaya çıktı. Büyük miktarda basitleştirirsek, yukarıda yer alan Borne alıntısının da altını çizdiği gibi, çatışmayı yeni Fransa güçleri kazandı. Fransa imparatorluktan çekildi, ekonomik modernleşme güçlendirildi.

4. PRATİKTE PARADİGMA: SAVAŞ SONRASI HÜMANİZMİNİN ANAHTAR TEMALARI, 1945-60

Tekrarlayacak olursak: 1939-45 savaşının sonunda Fransız halkı, Fransız olmanın ne anlama geldiğini sorgulatan bir dönemin sonuçlarıyla yüzleşmek zorunda kaldı. 1939'dan itibaren Fransa, sabık müttefikleri olan işgalci ordulardan savaş, küçük düşürücü yenilgi, işgal, işbirliği, direniş, isyan ve özgürlük deneyimleri yaşadı. Bu olaylar Fransız halkının kendi içinde bölünmesine eklendi ve herhangi bir yeniden inşa süreci

başlayamadan önce, toplumun ritüel bir 'temizliği'nin (*épuration*) gerekli olduğu sonucuna varıldı.

İşbirliği ya da ortaklık yaptığı bilinen veya bundan şüphelenilenlerin tasfiyesi ve bunlara karşı gerçekleştirilen misilleme çoğunlukla şiddetliydi; savaşın bitmesinden bir süre sonra daha devam etti. Bölgelerde önemli miktarda kargaşa vardı, tepeleri ele geçiren işbirlikçi haydutların oluşturduğu eşkıya çeteleri bile söz konusuydu. Bu dönemin karışık duyguları ve şiddetli olayları, Fransa'nın 1944-5 arasında işgal altındaki bir devletten özgür bir cumhuriyete geçişini çevreleyen çalkantıları kısmen açıklar.

1944-5 ve sonrasında hümanist fotoğrafçılar bu bağlamda yayınlanacak görseller üretmeye başladı. *Épuration*'ın ardından Fransız halkının Fransız olma hissini yeniden inşa edecek bir yeni birlik anlayışı yaratmanın yollarını hızla araması şaşırtıcı değildir. Basına betimleyici görsel sağlamakta fotoğrafçıların rolü kritik önemde olmayabilir ama asıl olarak dayanışmacı bir role sahip olduğunun görülebildiği yeni Fransızlık temsilinin evriminde bir rol oynadığı kesindir. Bu görseller aşağıda daha yakından incelenecek olan belirli konular etrafında gruplanıyordu ama büyük çoğunluğu toplum ve dayanışma ile ilişkili ortak semboller ve insan ilişkilerinden doğan mutluluk ya da memnuniyet hissi içeriyordu.

Popüler kültüre dair bir dizi yorumcuya göre savaşın hemen ertesindeki dönem, Fransız kamuoyunun resimli dergilere olan tutkusuyla karakterize oldu. Çok sayıda yeni yayın kuruldu (çoğu hızla ortadan kayboldu) ama bu *Paris-Match* gibi dergilerin düzenli olarak sayı başına 1 milyon baskıya ulaştığı bir dönemdi. Fransız halkının bu medya türüne duyduğu hayranlık, büyük ölçüde, Fransa'nın dünyanın geri kalanına ve oranın görsellerine erişiminin kesildiği savaş yıllarının ıstırap ve mahrumiyetine bir yanıt olarak ortaya çıkmış gibi görünüyor. Bu yayınlarda yer alan materyallere göz gezdirildiğinde, bu *folle soif d'images* (çılgın fotoğraf susuzluğu) bir özelliğinin 'en tipik Fransızlık' olarak kabul edilebileceğini gösterdi. Bu görsellerin Fransa'yı ve Fransızlığı kapsayıcı bir şekilde temsil etme yolu sağladığı, savaşı yenilgi, işgal, işbirliği ve direnişin toplumda açtığı yaraları iyileştirmekte rol oynayabilecek temsiller oluşturduğu söylenebilir. Hümanist gazeteciliğin görsel

yaklaşımı ve sosyal perspektifi böyle bir piyasanın talep ettiği görselleri üretmişti.

Dahası, kapsayıcılığa, dayanışmaya ve bir aradalık hissine olan bu yoğunlaşma tesadüfi ya da ikincil önemde değildir: gördüğümüz gibi, bu değerler savaş sonrası Fransa'nın yaygın bir şekilde hissedilen ihtiyaçlarıyla yakından ilişkilidir, tıpkı General de Gaulle'ün 1944 Eylül'ünde devletin başı olarak gerçekleştirdiği konuşmada tanık olunduğu gibi:

> [Fransa] özel ihtiyaçların daima ortak çıkara dönüşmesini, ortak zenginlik kaynaklarının birkaç kişinin çıkarı için değil, herkesin avantajına işlenip yönetilmesini, insanların ve hatta devlet politikalarının üzerine çöken çıkar ittifaklarının tamamıyla yok edilmesini ve bütün çocuklarının güvenle ve saygın bir şekilde yaşamasını, çalışmasını ve kendi çocuklarını yetiştirmesini sağlamak zorunda.
>
> (alıntı: Borne, 1992, s.21)

Bu eşitlik ve ortak çıkar duyguları, Fransa'da 1945-7 arasında süren savaş sonrası müzakere dönemi boyunca gerçekleştirilen yaygın kamulaştırma ve kapsamlı sosyal yasalarda da açıkça görüldü. Kadınlar ilk kez 1945'te seçme hakkı kazandı. Sosyal söylem, kararlı bir şekilde merkeze yerleştiriliyordu. Tarihçi Dominique Borne'un öne sürdüğü gibi:

> Hiç şüphesiz Fransa tarihinde ilk kez, 'işçi' kelimesi hiçbir sınırlama olmadan ön plana alındı. Bu, işçiyi yani en temel zenginlik üreticisini coşkulandırdı; savaşın ertesinde siyasi partiler ve her türden sendika üretimin artırılmasını istedi. Tam tersine, burjuvazi kamu gözünde değer kaybetti. Patronların 'beti benzi sararmıştı'. Savaşın hemen ertesinde yayınlanan kitabında Leon Blum [1936-8 döneminde Popüler Cephe hükümetinde Fransa başbakanı] burjuvaziyi 1940'taki yenilginin sorumlusu olmakla suçluyor ve yönetici elitlerin iflasını ilan ediyordu.
>
> (alıntı: Borne, 1992, s.21)

Savaş sonrasında Fransa'da sol ile sağ arasında kırılgan bir ittifak içinde bu değerlere dair uzlaşma 1947'ye kadar sürdürülse de dönemin sosyal ve siyasi söyleminde 'hümanizm'in kararlı bir şekilde öne çıkarıldığını görmek kolaydır. Yine de

çok sayıda yorumcunun vurguladığı gibi, belki de komünist partinin dışında uzlaşının temeli, ideolojik alandan çok duygusal bir alanda yer alıyordu.

Aron, Bourdet ve Camus'nün dergisi Combat'ın alt başlığı 'Direnişten devrime' idi, ama ne devrimi? Ve hangi toplum için? Genel bir hümanizm, daha adil ve dayanışmacı bir toplum isteği, devletin rolüne dair fikir birliği ama oluşturulacak topluma dair daha net bir vizyon eksikliği. Sosyal gelecek kendisini Üçüncü Cumhuriyet'in aşırı ihtiyatlı burjuvazisine, Pétain'in kırsalcı toplumuna karşı olumsuz bir şekilde savundu.

(alıntı: Borne, 1992, s.22)

İdeolojik olmaktan çok duygusal alanı temel alan bir fikir birliği, 'genel bir hümanizm, daha adil ve dayanışmacı bir toplum isteği, devletin rolüne dair fikir birliği ama oluşturulacak topluma dair daha net bir vizyon eksikliği: burada çalışmalarını inceleyeceğimiz fotoğrafçıların sosyal vizyonunu oluşturan şeyin genel tanımı bu olabilir. Onların hümanizmi en çok temalarının çoğundaki 'evrensel' karakterde açıkça görülür: aile, toplum, dostluk, sevgi, çocukluk, popüler keyifler. Ancak savaş sonrası uzlaşma döneminde *classe ouvrière*'in ön plana çıkartılması, hümanist fotoğrafçıların fotoğraf makinelerini bu gruba yönlendirmesi ya da daha çok işçiyi daha az net olan bir sosyal düzene, yani küçük esnaf ve bağımsız çalışan zanaatkârlar gibi normalde *classe ouvrière*'in dışında sayılacak sosyal kategorileri de kapsayan *classe populaire*'e dahil etme eğilimi gösterdiği anlamına geliyordu.

Classe populaire terimi, İngilizceye 'popüler sınıf' olarak birebir çevrildiğinde Fransızca bağlamdaki anlamı yitirdiğinden, terimi biraz daha açıklamak gerekiyor. Bu terim, sözlüklerde genellikle 'çalışan sınıf' olarak çevriliyor, bu da oldukça sınırlayıcı; terim Fransızcada halk kitleleri fikrini çağrıştırıyor, buna elle çalışan işçilerin yanı sıra çok sayıda ekonomi ya da meslek grubu da dahil –ofis çalışanları, öğretmenler, hemşireler, emekliler, hatta tarım işçileri ve küçük çiftlik sahipleri vs. Terimin politik çağrışımları da var çünkü sürekli olarak *classe populaire* teriminin potansiyel olarak devrimci bir sosyal gruplaşma olduğu fikri öne çıkar. İngilizcede bu türde insanlar 'avam tabakası' olarak tanımlanabilir ancak bu hem daha be-

lirsizdir hem de *classe populaire*'in değerlerini ya da kültürünü tam anlamıyla ifade etmez, 20. yüzyıl ortasındaki Fransız toplumu için her türlü birlikteliği hatırlatan bir terimdir: bir devrimci tarih (en yakın zamandaki patlaması 1936'da Halk Cephesi ve 1944'te Paris'in Özgürleşmesi olmuştu) ve *bistrot* ya da *guinguette*, *bal musette*, müzik salonları ve Edith Piaf ya da Maurice Chevalier'in lirik baladları etrafında dönen özel boş zaman ve eğlence formları.

Bu bağlamda, evrensel insanlığa yapılan vurgu, kendi kaderinin temsilcisi olarak görülen belirli bireyler üzerindeki etkisi yoluyla başlıca konu ve kaygıların temsili anlamına gelir. Bu, insanları tek parça ve bireyselleştirmeden uzak kitleler olarak görme eğilimine sahip totaliter ideolojiler ve kişisel olmayan ekonomik güçlere karşı bir tepkidir. Bu yaklaşım en karakteristik ve dinamik şekilde 1945-60 dönemine ait dergi ve kitaplarda sergilense de kökleri çok daha önce, 1930'larda yayınlanan, kitle pazarına yönelik resimli dergiler için hazırlanan yeni haber dalgasında açıkça görülür. Bu dönemde profesyonel fotoğrafçı rolü icat edilmiş ve elinde Leica'yla sokakları dolaşıp 'belirleyici anlar' arayan modern foto muhabir imajı olarak tanımlanmıştır.

Savaş sonrası dönemde ortaya çıkan yeni dergiler kalite açısından savaş öncesi benzerleriyle kıyaslanamazdı ama ele aldıkları konuların kapsamı ve çeşitliliği anlamında savaş öncesindekilere göre çok daha öndeydiler. Ayrıca, fotoğrafçı açısından siyasi değerlerin (ve özellikle *classe populaire*'e bağlılıklarının) çok daha özgürce ifade edilmesini de hoş gördüler.

Hümanist haber grubundaki fotoğrafçıların çoğu, savaş sonrası Fransa'sında devam etmekte olan sosyal değişimlerde sol görüşlü bir perspektife sahipti ve fotoğraf projelerinden bazıları 'yeni Fransa'ya karşı daha yıkıcı ve sorgulayıcı bir yaklaşımı benimsiyordu. Aynı zamanda, grubun çalışmalarında sıklıkla görünen neşe, keyif, mutluluk, romantizm görüntüleri, insan doğasına dair paylaştıkları temel olarak iyimser ve pozitif perspektif kavramını, insanların zorluk ve engelleri yenme kapasitesine duyulan inancı destekliyordu. Daha dikkatli bir bakış, fotoğrafçıların yaklaşımında sosyal yenilenmeye dair duyulan iyimserlik ve etkilerine dair hissedilen kötümserliğin dengelendiğini öne sürebilir.

Bütün bunlar olurken, dergiler ve diğer periyodik yayınlar savaş sonrasında hız kazanmaktaydı (sadece Paris'te, 1945 yılının zor koşullarında 34 adet günlük gazete yayınlanmaktaydı, 1939 yılında bu sayı 32'ydi), Doisneau, Ronis ve meslektaşlarının yaptığı türde betimleyici fotoğraflara gösterilen talep yaygındı ve gittikçe artıyordu. Ama dergiler sadece Fransa'yla ilgili değildi; gerçekten de yurtdışında, özellikle de Amerika'da olup bitenlere büyük bir ilgi söz konusuydu. 1946 yılından itibaren Rapho fotoğraf ajansının yöneticiliğini yapan Raymond Grosset hatırlatıyordu:

Savaştan sonraki ilk bir iki yılda basın Amerika'dan gelen ve Amerikan hayat tarzını sergileyen haberlere karşı çok istekliydi. Mahrumiyetin neden olduğu yıkımlara karşı hiçbir ilgi gösterilmiyordu –dahası, Fransa'da bir haber hazırlamak ilave masraf yapılmasını gerektiriyordu. Sadece Regards (PCF tarafından kurulan bir dergi) Robert Doisneau'yu Nord'daki bir kömür madenine fotoğraf çekmeye gönderebilmişti!

(yayımlanmamış röportajdan, 1990)

Kâğıt ve diğer malzemelerle ilgili olarak yaşanan çok sayıda soruna rağmen, yeni dergiler çıkmaya devam etti: çoğu kısa sürede kapandı ya da diğer dergilerle birleşti ama bu etkinlik sürekli bir iş akışı olmasını sağladı ancak Grosset'nin hatırlattığı gibi, ücretler çok düşüktü. Gerçekten de hümanist foto muhabirliğin gelişmesi için gerekli gücü sağlayan şey, insanla ilgili betimleyici fotoğraflara gösterilen bu büyük talepti: bu koşullarda uzmanlaşmış kuruluşlar ortaya çıkıp büyüyebildi, bu sırada foto muhabirin sosyal rolü tanınabildi ve statüsü yükseldi. Ancak bu, bu fotoğrafçılar –Doisneau ya da Ronis örneğinde olduğu gibi– sadece düşük ücretli haber işleriyle geçimini sağlıyor anlamına gelmiyordu, tipik etkinlikleri reklamcılık, portre fotoğrafçılığı, endüstriyel fotoğrafçılık, halkla ilişkiler ve günümüzde 'seyahat' fotoğrafçılığı olarak adlandırdığımız türü de içeriyordu. Savaş sonrası değişim döneminin ortaya çıkardığı kesin uzmanlaşma ve rollerin farklılaşması geçimini fotoğrafçılıktan kazananlar arasında henüz yaygınlaşmamıştı. Bir sezonda birkaç tarlayı birden eken tipik bir köylü gibi, 1940'ların hümanist paradigmasında çalışan tipik bir 'serbest' foto muhabir de farklı alanlardan çok sayıda müş-

teriye sahip olmayı umuyordu, böylece farklı gelir kaynaklarına sahip olarak riski azaltıp daha fazla güvenceye sahip olabilirdi.

4.1 Paradigmanın Unsurları

Fransız hümanistleri tarafından çekilen fotoğraflara daha yakından bakınca, öncelikle konu aldığımız dönemde ortaya çıkan ama 1985'lerden en azından bu bölümün yazıldığı döneme kadar (1995) fazlasıyla popüler olan bir görseli incelememiz gerek. Muhtemelen çok sayıda okur onu daha önce görmüştür ve bir poster, kartpostal ya da bir dergi ya da gazeteden kesilmiş bir fotoğraf olarak bir kopyasına sahip olmuştur (bkz. Figür 2.1(a)).



FİGÜR 2.1 (a) Robert Doisneau, *Le baiser de l'Hôtel de Ville* (Belediye Sarayı'nın önünde öpücük), 1950.

Günümüzde *Le baiser de l'Hôtel de Ville* (Belediye Sarayı'nın önünde öpücük) olarak tanınan fotoğraf, 1950 Nisan'ında Fransız fotoğrafçı Robert Doisneau (1912-94) tarafından *Life* dergisi için gerçekleştirilen bir haberin parçası olarak çekildi. Figür 2.1(b)'de sunulan dergi sayfalarında göreceğiniz gibi, ilk başta destekleyici bir role sahipti. O dönemde derginin her bir sayısı belki 24 milyon kişi tarafından okunuyordu (1950'de baskı adedi haftada yaklaşık 8 milyondu ve her kopyayı ortalama üç kişinin okuduğu hesaplanıyordu); dahası *Life* bütün dünyaya dağıtılıyordu. Genç bir Amerikalı fotoğrafçı olan Irving Penn'in işaret ettiği gibi:

Modern fotoğrafçılar Life dergisinin bir sayısının 24 milyon kişi tarafından okunacak olmasına hayranlık duyar. İnsanlık tari-

hinde görsel medyada çalışan hiç kimsenin bu kadar geniş bir kitleye ulaşamadığı çok açıktır. Bizim zamanımızda insanoğlunun varlığının en önemli görsel kaydını gerçekleştirmenin fotoğrafçının ayrıcalığı olduğunu bilinir. Geniş kitlelere ulaşma isteği duyan modern fotoğrafçı, kaçınılmaz biçimde, kendini ifade etmenin en eksiksiz fırsatını sunan araca yönelir. Ardından bir yayın için çalışır ve bir gazeteciye dönüşür. Modern fotoğrafçı fotoğrafı bir sanat formu ya da kendi fotoğraflarını bir sanat nesnesi olarak görmez. Ama bu araçta sık sık, tıpkı herhangi bir yaratıcı araçta olduğu gibi, uygulayanlardan bazıları sanatçıdır. Sanat olan modern fotoğraf, doğru bir şekilde ve sevgiyle gerçekleştirilmiş ciddi ve faydalı bir iş üretildiği için sanattır.

(alıntı: Davis, 1995, s.218)


SPEAKING OF PICTURES . . .

FİGÜR 2.1 (b) 12 Haziran 1950 tarihli *Life* dergisinin günümüzde *Le baiser de l'Hôtel de Ville* olarak bilinen ama o dönemde resim altı yazısı *Kiss rapid* olarak belirtilen Robert Doisneau'nun fotoğrafının orijinal kullanımını sergileyen sayfalardır. Fotoğraf hikâyesi bağlamında yerleştirilişinden görüleceği gibi (iki fotoğrafa burada yer verilmemiştir), fotoğraf ilk yayımlandığında kilit önemde bir görsel olarak kabul edilmemişti.

Doisneau'nun o dönemde çalıştığı fotoğraf ajansı olan Raymond Grosset'nin Rapho'su sürekli olarak bu tür işler için birilerini görevlendirmeyi amaçlıyor ve Fransız dergilerinin bir

kapak çekimine bile çok az ücret ödeyebildiği bir dönemde fotoğrafçılarına yüksek ücret ödüyordu. Doisneau'nun Fransız dergileri için gerçekleştirdiği bu işlerin çoğu 1990 piyasasına göre 300 Frank kazanıyorsa (yani yaklaşık 30£/45$) şanslı sayılırdı –*Life*'e satılan bir hikâye ise bunun yirmi ya da otuz katını kazanabilirdi! Bu özel işin ardındaki fikir fazlasıyla sıradandı, günümüzde daha çok modası geçmiş bir Paris'te ilkbahar romantizmi klişesi olarak görünen şeyin üzerine inşa edilmişti. Ancak o dönemde böyle bir 'fotoğraflı hikâye', derginin başka bir yerinde yer alan belirli ağır konulara (örneğin Soğuk Savaş; McCarthycilik; Kore'de çıkmak üzere olan savaş) keyif verici ve neşelendirici bir kontrast olarak görülüyordu. Amerika da tıpkı savaşın yaralarını sarmakta olan Fransa, İngiltere ve diğer ülkeler gibi, savaş sonrası evlilik ve doğum patlaması döneminden geçiyordu, yani bu hikâye klasik bir 'savaş sonrası yeniden inşa' hikâyesi olarak da görülebilirdi.

İş Robert Doisneau'ya verilmişti çünkü bir *les amoureux* (âşık insanlar) fotoğraf dizisi üzerinde çalışıyordu. O dönemde çektiği bir dizi magazin fotoğrafında olduğu gibi, Doisneau genel ahlak nedeniyle öpüşen gerçek çiftlerin görüntüsünü kullanamayacağını ve böyle bir işi gerçekleştirmenin tek yolunun *figüran* (model) kullanıp onları arka fonda oldukça 'Parisli' sahnelerin görüldüğü ilginç durumlarda konumlaması gerektiğini biliyordu. Modellerin hepsi genç âşıklar rolünü oynamak için para alan genç oyunculardı. (Bazıları rollerini hiç de rol yapmadan oynamaya hazırdı!) Doisneau, onları Paris'in çeşitli yerlerine götürdü, rue de Rivoli'de, Hôtel de Ville'in yanında, place de la Concorde'da, Poéra'daki metro basamaklarında, bir *bistrot*'da, gare St. Lazare'da, Elysée Palace'ta, Pont Neuf'da, Latin mahallesindeki bir sokak pazarında, üç tekerlekli bir teslimat bisikletinde, Seine kıyısında, Vert Falant Meydanı'nda vs. fotoğraflarını çekti. Bu mekânların çoğunun ismi Fransız olmayan bir okur için hiçbir şey ifade etmese de resimli dergilerin Fransız okurları için kültürel bir önem taşıyordu, Paris'te hiç yaşamamış birinin bile tipik Paris mekânları olarak tanıyabileceği yerlerdi. Paris manzaralarının deneyimli bir fotoğrafçısı olarak Doisneau, çok geniş bir kitleye hitap etmenin ve Fransız olmaya dair belirli kültürel klişeleri betim-

lemek üzere tasarlanmış görseller oluşturmak için arka fon olarak kullandığı şehri çok ayrıntılı bir şekilde tanımanın avantajını kullanıyordu: *Life*'ın makalenin alt başlığı olarak kullandığı gibi, "Paris'te genç âşıklar istedikleri yerde öpüşür ve kimse de bunu umursamaz". Metin şöyle devam ediyordu: "Başka şehirlerde utangaç çiftler romantizmlerini yaşamak için genellikle parklara ya da boş sokaklara gider. Ama Paris'te, geleneksel ahlak kavramını değiştirmeye kararlı coşkulu genç çifler şehrin en kalabalık bölgelerinde bile serbestçe flört ederken görülebilir." Fotoğraflar ve metin Fransız olmanın bir özelliğine dair çok güçlü bir temsili ifade ediyor: Fransızlar çok romantiktir ve kültürlerini bu özelliğini insan içinde sergilemekten korkmazlar. (O dönemde böyle bir davranış sıradan Fransızlar tarafından hoşnutsuzlukla karşılanabilecek olsa bile.)

Sonuçta *Life*'ta yayımlanan makale ve fotoğraflar çok popüler oldu, çok sayıda mektup aldı. Ama bizim konumuz açısından daha önemli olan şey, bir süre sonra biraz değiştirilmiş bir halde, Fransız gazetesi *Ce Soir*'da 'ce reportage qui a fait ravir les Américains' ('Amerikan halkının bayıldığı makale') olarak yayımlanmasıdır. Fotoğraflar, *Life* tarafından, belge oluşturma doğalarını garip bir şekilde açık bırakan ama zamanın 'insanla ilgili' hikâyelerinin tipik temsil şekliyle tamamen uyumlu bir başlık halinde 'poz olmayan fotoğraflar' olarak sunuldu. Kökeni göz önüne alındığında, hikâyenin görünüşte belgesel olma özelliğinin, çiftin fotoğrafta yer almaya rıza göstermediği iddiasıyla 1990'larda açılan bir davanın odak noktası haline gelen *Le baiser de l'Hôtel de Ville* fotoğrafı örneğinde büyük bir ihtilafa neden olmuş olması dikkate değerdir. Doisneau'nun kuşağından bir diğer önemli Fransız fotoğrafçının –Henri Cartier-Bresson (1908-2004)– vereceği adla, bir *image à la sauvette* olsa da 'belirleyici bir anın' kaydı ona, bir fotoğraf olarak değerinin çok daha ötesine geçen bir ün kattı.

Le baiser de l'Hôtel de Ville'de bizim konumuz açısından önemli olan şey, Fransız hümanist fotoğrafçılığının temsil paradigmasında belirli anahtar temalara örnek oluşturmasıdır. Ancak öncelikle (bu kolayca unutulan bir gerçektir) hümanist görsellerin büyük çoğunluğunda olduğu gibi, bu siyah-beyaz bir fotoğraftır. Orijinal sahnenin bütün detaylarını gri tonları-

na indirgemiştir, bu değişim o dönem ve mekânın en fazla kabul edilmiş temsiline dönüştüğünden kolayca benimsediğimiz bir gelenektir, öyle ki benzer türde bir sahnede renkli bir görsel görsek bizi şaşırtırdı. Ama 1950'ler siyah-beyaz değildi: hayat, o zaman da renkliydi.

Görünüşte bu fotoğraf *gündelik hayat*la ilgilidir. Modern gözlere nasıl göründüğü açısından görseli 'okumaya' çalışabiliriz. Bir anlığına Doisneau'nun model kullandığını unutun. Bunu yapmasının nedeni sahte bir şey ortaya çıkartmak değildi, sadece mevcut partnerinden başka birini öpüyor olabilecek insanları utandırmak istememişti! Böyle bir tereddüdü olmasaydı, Doisneau seriyi yaratmak için Paris'te dolaşırken çektiği çiftlerin *instantané*lerini (enstantane fotoğraflarını) kullanabilirdi. Ama bu sorun çıkartabilirdi. Bu yüzden tasarlamadan çektiği fotoğraflarını temel alarak, birlikte çalıştığı modellerden Paris'in simgesel bölgelerinde birbirine sarılmasını isteyerek öpüşen âşıkların fotoğraflarından oluşan yeni bir seriyi 'yeniden inşa etti' ve böylece zaten gözlemlediği şeye karşılık gelen 'Paris'te genç aşk' fikrinin bir dizi temsilini oluşturdu. Bu anlamda fotoğraf, basitçe belgesel fotoğraf olmaktan çok, bir moda fotoğrafına daha yakındır. Ama gördüğümüz gibi, bütün belgesel fikri belirsizliklerle doludur. Bu, yukarıda belirtildiği gibi, Doisneau'nun 1994'te ölümünden kısa süre önce *Le baiser de l'Hôtel de Ville*'in gerçekten de onların 1950 yılında haber vermeden çekilmiş bir fotoğrafı olduğunu iddia eden bir çift tarafından mahkemeye verilmesini engellemedi.

Amoureux, diğer Parislilerin her gün şehrin sokaklarında yaptığı şeyi yaparken fotoğraflanmıştı: öpüşerek yürürken. Fotoğrafın arka fonunda Paris'in tanınmış bir simgesi olan Hôtel de Ville vardı: *classe populaire*'in sıradan üyelerinin alışveriş yaptığı çok sayıda dükkânın olduğu bir bölge.

Peki, öpüşen çifte bakınca ne görüyoruz? Öncelikle, yirmili yaşlarının başındalar ve dönem için oldukça gayrıresmi giyinmişler: adamın boynunda bir fular var, gömleğinin yakası açık ve kravat takmamış. Serbest elinde sigara izmaritine benzeyen bir şey var, saçı rüzgârda uçuşuyor. Kadın önü açık bir hırka, bluz ve etek giymiş. İkisi de şapka takmıyor. Kesinlikle fazla iyi ya da pahalı giysiler giymemişler. (Diğer herkes daha kalın giyinmiş gibi göründüğünden, çift havanın soğuk olmasını da

umursamıyor olabilir.) Kamuya açık bir yerde öpüşerek yürümeleri gerçeği, tutkularının böyle bir durum için kabul edilebilir bir davranış olduğunu düşündürüyor. (*Life*'ın bütün hikâyeyi "Paris'te genç âşıklar istedikleri yerde öpüşür ve kimse de bunu umursamaz" alt başlığıyla sunduğunu hatırlayın; bu da o dönemde ABD'de böyle bir davranışın skandal niteliğinde ya da en azından uyarılacak bir özellikte olduğunu ima eder.) Yanlarından geçenlerin hiçbiri bu durumu umursuyor gibi görünmüyor. Çiftin mütevazı bir gelir seviyesine sahip olduğu çok açık, tıpkı çevredeki diğer insanlar gibi: ya *classe populaire*'in ya da köylü sınıfının klasik bir sembolü olan bere takmış iki adam var. Bu bize şık, üst sınıfa ait ya da pahalı bir bölgede olmadıklarını işaret ediyor ama yoksul bir mahallede de değiller. Kişilerin mesleğini ya da ait oldukları sınıfı bilmemizin hiçbir yolu olmasa da 'sıradan insanlar' gibi görünüyorlar ve bu yüzden kolayca onların da *classe populaire* olduğunu varsayabiliriz: adam yetenekli bir zanaatkâr, kadın da tezgâhtar olabilir.

Fotoğrafın çekildiği konuma da dikkat edin: bu sahneyi bir kafenin kaldırımdaki bir masasından seyretmekte olduğumuz çok açık. Solumuzda bir müşteri var: yine giyimi ve tutumuyla oldukça 'sıradan' görünen biri. O da çifte özellikle dikkat etmemiş. Çekimin yapıldığı açı, hafifçe yukarıya doğru bakarak, bizim seyirciler olarak çok uygun bir konumda olmadığımız anlamına geliyor. Gerçekten de bu açı ve adamın vücudunu bize doğru döndürmesi, sanki fotoğraf makinesi için sergilenen bir oyunmuş gibi, olup bitenleri ayrıcalıklı bir açıdan görmemizi sağlıyor. Çift samimiyetini bize sergilemekten memnun görünüyor, bu da fotoğrafta olabilecek en hafif bir röntgencilik hissini de siliyor. Bir anlamda izleyenle bir suç ortaklığı içindeler, dolayısıyla izleyenin de onların sosyal konumunu ve yaşama bakış açısını paylaştığı varsayılabilir. (Fotoğrafla çiftin arasında görselin sunduğundan daha fazla suç ortaklığı olduğunu artık biliyoruz ama bu bütün temsil şekillerinde olduğu gibi, burada da dahili bir *inşa* açısını ön plana alıyor.)

O halde, bu görsel içinde onu hümanist paradigmanın içinde konumlayan ve ardından zaman ve yerin özgünlüğünü kayda geçiren bir dizi temsil unsuru var. Öncelikle, fotoğraf

gençlik aşkı hakkında: evrensel bir insan duygusu. 1950'de Fransa'da genç âşıklar genellikle evlenir ve çocuk sahibi olurdu; yani ikinci ve üçüncü evrensel insan davranışı dizisi fotoğrafta ima ediliyor. İkinci olarak, fotoğrafın çekildiği yer Paris'in birinci *arrondissement*'i olduğunu açıkça belli ediyor ve sokaklardaki gündelik hayatı temsil ettiğini belirtiyor. Üçüncü olarak, görseldeki giysi tarzları ve arabaların modelleri fotoğrafın çekildiği tarihi iyice belirginleştiriyor (1945 ile 1955 arasında). Dördüncü olarak, katılımcıların ait olduğu sosyal gruplara dair ipuçları da görselin *classe populaire*'i konu aldığını açıkça gösteriyor. Beşinci olarak, görsel istismar edici ya da röntgenleyici özellikte değil: fotoğraftaki çift, yandan geçenlerin ve fotoğrafçının farkında değilmiş gibi görünerek bu şekilde temsil edilmelerinde rol sahibi olduklarını gösteriyor. Fotoğrafçı sadece, yoldan geçen herhangi bir kişinin görebileceği, sokaktaki gündelik hayattan bir parça olan 'belirleyici bir anı' yakalamış durumda. Ama yoldan geçen biri *classe populaire*'in bir üyesi olurdu. Ve son olarak, görsel orijinal sahnenin tek renkli (siyah-beyaz) bir temsilidir.

Bu altı unsur hümanist paradigmanın temel özelliklerini sınıflandırmakta bize yardımcı oluyor:

1. *Evrensellik*: Fotoğrafın öznesinde olduğu gibi, 'evrensel' insan duygularının merkeziyeti.
2. *Tarihsellik*: Görselin kadrajlanmasında bir yer-zaman öznelliği (örn. arka fon, bağlamlama).
3. *Sıradanlık*: Gündelik hayatın bir noktada yoğunlaşması, *classe populaire*'in olağan varlığı.
4. *Empati*: Temsil edilen özneyle bir empati ya da suç ortaklığı hissi.
5. *Ortaklık*: Fotoğrafçının bakış açısı *classe populaire*'in bakış açısına ayna tutar.
6. *Tek renklilik*: Görsel tek renkli olarak oluşturulmuştur.

Bu unsurların her biri resimli basın için hümanistlerin oluşturduğu ürünlerde ve kişisel işlerinde ayırt edilebilir (çoğu ya üretildiği tarihte ya da daha sonradan kullanılmıştır). Tartışmada şimdiye kadar geldiğimiz noktada hümanizmin genel perspektifinin, temelini *classe populaire*'den alan Fransız olmanın kapsayıcı ve genel bir dayanışmacı temsilini sunduğu çok

açık; bu da gördüğümüz gibi savaş sonrası Fransa'da kamu imgeleminde merkezi grubu oluşturuyordu. Şimdi, konularının her birinin nasıl *classe populaire* resmini tamamlama ve savaş sonrası dönemde Fransa ve Fransızlık imajlarının merkeziliğini destekleme görevini gördüğünü keşfetmek için, hümanist haberin konularına ve öznelerine yakından bakalım.

4.2 Hümanist Muhabirliğin Temaları ve Anafikirleri

Hümanistlerin seçtiği konular ve dolayısıyla çalıştıkları fotoğraf ajansları ve dergilere sundukları ve kendi kişisel arşivlerini oluşturan görseller bir dizi etkiyi yansıtır: estetik faktörler, sosyo-politik çıkarlar, diğer sanat formlarıyla kültürel bağlantılar ve tabii ki piyasa güçleri, belirli temalara sahip görsellere gösterilen talep.

Hümanistlerin çalışmalarında yaygın bir şekilde işlenen temaları incelersek, önemli sayıda görselin o dönemde Fransız toplumunu ilgilendiren yaklaşık on adet öncelikli konuyla ve ayrıca fotoğrafçının kendi kişisel ilgi alanlarıyla ilişkili olma eğilimi gösterdiklerini görürüz.

Bunlar şöyledir:

1. *La rue* – sokak
2. Çocuklar ve oyun
3. Aile
4. Aşk, aşk, aşk
5. Paris ve manzaraları
6. *Clochards* – evsizler ve marjinal karakterler
7. *Fêtes populaire* – şenlikler ve kutlamalar
8. *Bistrolar*
9. *Habitations* – konut ve barınma koşulları
10. İş ve zanaat

Kapsamlı bir liste oluşturmasa da bu on tema merkezi önemdedir. Hümanist paradigma içinde çalışan fotoğrafçılar tarafından yaratılan bu döneme ait görsellerde kolaylıkla yerleştirilebilecek bir tür çok katmanlı ızgara sistemi oluştururlar. Kuhn'un, bir bilimsel paradigmanın yaşam öyküsünün 'normal' bir aşamasında, paradigmanın bütün taraftarlarının 'çözmek' zorunda olduğu belirli bilinmezler olduğu görüşünü hatırlayın. Kuhn'un bilimdeki bulmacalarını fotoğrafçıların

konu aldığı tematik konulara benzetirsek, bu temaların Fransız hümanistlerin çalışmalarında yaygınlığının hemen hemen aynı şekilde işlediğini görürüz. Bir hümanist olarak çalışmak belirli öznelere, belirli temalara diğerlerine kıyasla öncelik vermek demekti. Hümanist paradigma içinde normal fotoğrafçılığın 'bulmacalarına', üretildikleri zaman ve yer bağlamıyla doğrudan ilişkili bir dizi konuya dönüştüler.

Belirli özne ve temalara öncelik vermek ayrıca fotoğrafçılar tarafından benimsenen daha kapsamlı bir dünya görüşü ya da perspektifle de doğrudan bağlantılıdır. "Kısa bir süreliğine Fransızlar gerçekten de başka birini sevebileceklerine inandılar. Kişi, bir sevgi dalgasına kapıldığını hissetti" (alıntı: Galassi, 1987, s.75), Henri Cartier-Bresson'un sözleri kolayca savaşın hemen sonrasındaki döneme uyarlanabilir. 1951'de Cartier-Bresson bir gazeteciye onun ve meslektaşları için en önemli olanın 'insanlık, insanoğlu ve çok kısa, çok kırılgan, tehdit altındaki hayatı' olduğunu söyler. Hümanistlerin dünya görüşü, Fransız toplumunun ilişki kurma ve dostluk yoluyla daha da iyileştireceği, her bir fotoğrafçının görsellerinde ifade etmeyi amaçladığı *bonheur*'un (mutluluk) bireysel çıkardan çok bütünün iyiliğini amaçlamakta bulunduğu fikrini oluşturan birleştirici dayanışma perspektifine büyük bir vurgu yapar. Daha yakın bir geçmişte, hümanist grubun kilit üyelerinden biri olan Willy Ronis, savaşın hemen ertesindeki dönemde yaklaşımını ve konu seçimini etkileyen, çalışmalarında işlediği dayanışma konusunu hatırlatır:

> O dönemde fotoğrafçılıktaki seçimlerimde güçlü bir şekilde yer alan, benim duygu adını vereceğim bu atmosfer sadece benim karakterim ve hassasiyetimden kaynaklanmıyor; özgürlüğü yeniden keşfettiğimizden ve bütünleştiğimizi hissettiğimizden, anın atmosferinde de eşit ölçüde mevcut. İşgal döneminde var olan, komşunuzun ne hissettiğini bilmeme korkusu artık yoktu, o dönemde bazen komşunuzla konuşmanız bile tehlikeliydi çünkü arada bir ihbarlar yapılıyordu, ardından aniden [özgürleştikten sonra] basın özgürleşti, işgal güçleri gitmişti, her şey bitmişti ve tekrar bir aradaydık. Doğal olarak başka sorunlar ortaya çıktı, ama savaştan ve işgalden kaynaklanan sorunlar değillerdi. Bu her şeyi değiştirdi.
>
> (bir televizyon röportajından, 1995)

Bu dayanışma perspektifini kusursuz betimleyen bir görsel, Robert Doisneau'nun, 1949 yılında, Paris'in dış mahallelerinden biri olan Montrouge'daki evinin yakınında çektiği bir fotoğraf (bkz. Figür 2.2). Bu fotoğraf dayanışmayı ilgi çekici bir şekilde ele alıyor ve fotoğrafların nadiren tek bir seviyede temsil olarak işlev gördüğünü kanıtlıyor.

ETKİNLİK 1

Figür 2.2'ye bakın ve aşağıdaki soruları yanıtlamaya çalışın:

1. Bu fotoğraf yukarıda açıklandığı şekliyle Fransız hümanizmi paradigmasında nereye denk geliyor? Başka bir deyişle, paradigmanın altı unsurunu nasıl ele alıyor?

Evrensellik: *Konu olarak 'evrensel' insan duygularının merkeziliği.*

Tarihsellik: *Görselin kadrajlanmasında bir yer-zaman özgünlüğü (örn. arka fon, bağlamlama).*

Sıradanlık: *Günlük hayata, classe populaire'in olağan varlığına yoğunlaşma.*

Empati: *Temsilin öznesiyle bir empati ya da suç ortaklığı hissi.*

Ortaklık: *Fotoğrafçının, classe populaire'in bakış açısına ayna tutan görüşü.*

Tek renklilik: *Görsel tek renkli olarak oluşturulmuş.*

2. Robert Doisneau bu fotoğrafta dayanışma kavramını nasıl ele alıyor?



FİGÜR 2.2 Robert Doisneau, *La rue du Fort, manifestation pour la paix* (barış gösterisi, rue du Fort), Montrouge, 1949.

Bu bölümde ele alınan çalışmalarda çoğunlukla çok sayıda temanın tek bir görselde yer aldığı ve temsil değeri girilen her yeni sembolik unsurla artan bir önemli temalar katmanı üreten bir fotoğraf buluyoruz. Bu süreç, Doisneau'nun 1949'da Montrouge'de çektiği fotoğrafı *La rue du Fort, manifestation pour la paix*'da (barış gösterisi, rue du Fort) oldukça açık.

Bu fotoğraf, Doisneau'nun Fransız komünist partisinin finanse ettiği dergi *Regards* için gerçekleştirdiği bir haberin parçası olarak çekildi. CGT (Confédération Générale du Travail, Fransız komünist partisiyle yakından ilişkili sendika) tarafından düzenlenen ve Buffalo Stadyumu'nda gerçekleştirilen bir gösteriyi fotoğraflamakla görevlendirilmişti. Bu spor stadyumu Doisneau'nun oturduğu Jules Ferry meydanından uzak değildi, bu meydanın ağaçları fotoğrafın üst kısmında görülebiliyor. Doisneau, Buffalo'nun yakınındaki bir binanın tepesine çıkmıştı, böylece göstericiler ve pankartlarıyla dolu olan stadyumun içini fotoğraflayabilecekti, stadyuma ulaşan sokaktaki geçit törenini de ilginç bir açıdan görebiliyordu.

Bu siyasi bir etkinlikle ve aynı zamanda, Doisneau'nun yaşadığı Paris'in *banlieue* (endüstriyel banliyö) bölgesiyle ilgili bir fotoğraf. Bu ikinci konu, Doisneau'nun ünlü popülist yazar Blaise Cendrars'la birlikte bir kitap oluşturmak için üzerinde çalıştığı bir konuydu. Yani aynı anda hem Doisneau'nun ilgi alanı ve işiyle ilgili hem de kompozisyonunda fotoğraf modernizminin bütün işaretlerine sahip olduğundan hümanist fotoğrafçılığa yaklaşımlarla ilgili belirli şeyler söyleyen bir görsel. Bu durum en iyi şekilde, Doisneau'nun vizör çerçevesinde gördüğü eğik açıda görülür. Ama bu kompozisyon sadece fotoğrafı daha ilginç göstermek için yapılmamış; fotoğrafın anlamını göstermekte de bir rol oynuyor. Belirgin bir şekilde eğik açı, tek başına sebze bahçesini kazmakta olan işçiyi vurgulama etkisi yapıyor. Doisneau'nun *banlieue*'deki bazı komşularında gözlemlediği *chacun pour soi* (herkes kendisi için) bireyselliği, kendi küçük bahçesini ekmesi, rue du Fort'da pankartlarıyla birlikte yürüyen göstericiler kitlesinin yaydığı *dayanışma* hissinin tam zıttı. Fotoğraf, Doisneau'nun 1949'da Blaise Cendrars ile birlikte yayınladığı *La Banlieue de Paris*'de (Cendrars ve Doisneau, 1949) kullanıldı. Bu kitap için fotoğrafları seçen kişi Cendrars'dı: ayrıca onları sıralamış, bölümleri yaz-

mıştı ama seçimleri ve düzenlemesi Doisneau'nun on yıl ya da daha uzun süre önce *banlieue* ve sakinleri hakkında gerçekleştirdiği kişisel bir projede belirlenmişti (Hamilton, 1995, s.147-78). Cendrars'ın bu fotoğrafın siyasi yapısının tamamen farkında olduğunu görebilirsiniz, fotoğrafın altına 'Bizi politikalarıyla rahatsız ediyorlar...' yazmıştı, bu yazıyla fotoğrafın eğikliğinin bu amaçla kullanıldığını dikkatle işaret etmişti.

Bu fotoğraf, Fransız hümanist fotoğrafçılık paradigması sistemine nasıl yerleşir? Onu oluşturan unsurların her birini tek tek inceleyelim. Öncelikle *evrensellik* üzerinde duralım. Doisneau, grup ile birey arasında görsel yan yanalığı kullanarak görselin evrensel bir çift arasındaki gerilimi ateşlemesini sağlıyor: bireysel ihtiyaçlar ve kamu yararı. Hepimiz birlikte gösteri yapmaktansa (dayanışmacı eylem) bahçemizi kazmaya karar verirsek dünya barışının sağlanması olanaksız değil midir? Eğer biz (Fransızlar) birkaç yıl önce daha fazla dayanışma gösterseydik belki de savaşı kaybetmeyip işgale katlanmak zorunda kalmazdık? Diğer yandan, insanların kalabalığın mantıksızlığına bulaşmaktan korkması doğal değil mi? Kitle ile bahçıvan arasındaki çocuğun varlığı, görsele biraz daha belirsizlik katıyor. Dünya barışı çocuklarımızın uğruna hayalini kurduğumuz bir şey, yani belki de çocuk çocukluğu temsil ediyor; bu ikilem, bireysellik ve dayanışma arasındaki gerilimin evrenselliğini simgeliyor.

İkinci olarak, görsel *tarihselliği* nasıl ifade eder? Öncelikle, binaların, özellikle de heterojen doğalarını ve ön plandaki toprak parçalarını görebildiğimiz gerçeğinin oldukça net bir şekilde işaret ettiği bir yer olan Paris'in *banlieue*'sü hakkında bir görsel. İnsanları detaylı olarak göremesek de oldukça benzer şekilde giyindiklerini görebiliyoruz ve bu, kadraja giren birkaç arabayla birlikte, mekânın tarihine dair birkaç ipucu sunuyor: savaş sonrası dönemin *banlieue rouge*'unda (sol görüşlü banliyö) olduğumuz çok açık.

Fotoğraf, *sıradanlığı* ilginç şekillerde ele alıyor. Doisneau'nun bahçesini kazmakta olan adamı vurgulamak için kadrajı dikkatle eğmesi dinamik bir yan yanalık sunuyor: *classe populaire* arasında gündelik bir eylem olan bahçe kazmanın hemen yanında bir 'olay' gerçekleşiyor: Montrouge'daki Buffalo stadyumuna bir barış yürüyüşünün düzenlendiği özel bir gün. Bu

şekilde Doisneau etkinliğin gerçekleştiği bir *sıradanlık* iskeleti oluşturuyor ve bu siyasi etkinliği *classe populaire*'in gündelik yaşamı içinde sabitliyor.

Doisneau'nun temsil öznelerine duyduğu empatinin kapsamı, ilk bakışta mesafeli ve panoramik bakış açısı seçiminin etkisiyle oldukça az görünüyor. Bu, onun sahneden uzak durduğu, kendini neredeyse tarafsız bir gözlemci olarak konumlandırdığı şeklinde yorumlanabilirdi. Ama kadrajı eğmesi, dikkati yalnız bahçıvana çekip bireyselliğinin bu bağlamda anormal olduğunu fikrini akla getirdiğinden bu görüşe zıt düşüyor. Dahası, bahçeleri sokaktan ayıran duvar boyunca, gösteriyi seyreden ve küreklerini yere bırakarak sadece gözlemci olarak bile olsa onlara katılan bir grup görüyoruz. Doisneau, fotoğrafı bu şekilde kadrajlayarak, aktif olarak gösteri yapanların ve pasif ama onları destekleyen gözlemcilerin dayanışmacı değerlerini paylaştığını düşündürüyor.

Bu fotoğraf *ortaklık* duygusu yaratıyor mu? Fotoğrafçının bakış açısı *classe populaire*'inkini yansıtıyor mu? Bence bunu, olayın dünyevi tarafına kapsayıcı bir bakış sunarak yapıyor. Barış yürüyüşündeki kişiler, davet edilen konuşmacıların sözlerini dinlemek için henüz stadyumda toplanmamış. Yani etkinlik hazırlanırken olanları görüyoruz. Doisneau'nun objektifi aracılığıyla gözlemci olan bizlere bir 'sahne arkası' görüntüsü sunuluyor. *Banlieue*'yü, orada olup bitenlere dair bir tür kesiti, şehrin ana caddelerinin dışındaki küçük bir apartman binasında oturan herhangi birinin tanıdık olduğu bir sahneyi görüyoruz. Dolayısıyla, kapsayıcı bakış açısı *classe populaire*'inkini anında aktarıyor. Tam olarak grubun herhangi bir üyesinin etkinlikte gördüğü, hazırlanırken tanıklık ettiği şey.

Son olarak, görsel bize siyah-beyaz olarak sunuluyor: *tek renklilik*, Fransız hümanist paradigmasının tipik konularını temel alan bir fotoğraf sunmak için diğer unsurları destekliyor. Bu sahneyi renkli olarak hayal etmek imkânsız olmasa da böyle bir temsil iki nedenle dönem için oldukça anormal olurdu. Birincisi, Doisneau ve meslektaşlarının çalıştığı dergilerin büyük çoğunluğu sadece siyah-beyaz baskıyla (arada bir ikinci bir renkle ve bazen de ön kapak için dört renk kullanarak) çalışıyordu çünkü renkli fotoğrafın maliyeti onların gücünün çok üstündeydi. İkinci olarak, renkli fotoğrafçılık 1949'da

oldukça gelişmiş olsa ve temel ilkeleri Doisneau tarafından iyi tanınsa bile, *banlieue*'deki bir konuda kullanılması dönemin tipik kullanımına zıtlık oluştururdu –renkli sahnelerin çoğu bir film yıldızının bir ülkeyi ziyaret etmesi ya da evlenmesi, 'asil' yerlerin (örneğin Paris'in gösterişli binaları) kartpostal görüntüleri ya da dergi kapakları için 'çekici' fotoğraflardan (örneğin renkli çiçekler tutan güzel bir kız) oluşuyordu. Renkli fotoğraf, hümanist foto muhabirlikten çok lüks ve süslemeyi temsil ediyordu.

La rue du Fort manifestation pour la paix, Montrouge 1949'u inceleyerek gördüğümüz gibi, Fransız hümanist fotoğrafı paradigmasının karakteristik unsurlarından her biri aynı zamanda tarihsel bir anla da önemli bir ilişki içindedir. Fransız hümanistlerin işlerinde keşfedilen temel konuları inceleyerek analizi bir adım ileriye götürebiliriz: 3. Bölümde 1930'lardan 1950'lere kadar Fransa'nın sosyal gelişimindeki anahtar trendlere dair gerçekleştirilen tartışmanın gösterdiği gibi, bu temalar bu dönem boyunca doğrudan Fransızların endişelerine tercüme edilir ve Fransa'nın geçirdiği sosyal değişimleri yansıtır.

4.3 *La rue* – Sokak

Fransız hümanizmini karakterize ettiğini söyleyeceğimiz bir tek şey seçmek gerekirse, bu *la rue*'dur. Bunun nedeni, kısmen bu fotoğrafçıların karakteristik çalışma şekli, fotoğraflarını stüdyo yerine sokakta *sur le vif* (önceden hazırlık yapmadan) çekmeyi tercih etmeleriydi. Bu, yaklaşımlarındaki doğalcılığı, yapay ışık kullanmak yerine mevcut olanı kullanmaya yapılan vurguyu, fotoğrafta sahnenin ortamını yeniden canlandırmaya çalışmayı işaret eder. Görsellerin çok büyük bir çoğunluğunun siyah-beyaz çekildiğini, böylece sokak sahnesinin karmaşıklığının gri tonlarından oluşan daha kontrol edilebilir bir renk paletine indirgendiği gerçeğini göz ardı etmememiz gerek.

Yine de *la rue* sadece görsel olarak ilgi çekici bir yerden ibaret değildir. Hümanistler için sıradan insanların kamusal hayatının gerçekleştiği yerin ta kendisidir. Sokak, pazarın, *spectacle gratuit*'in (bedava eğlence) yeridir. Yazar Pierre Mac Orlan'ın (1882-1970) 'fantastic social de la rue' (sokağın sosyal harikalığı) adını verdiği şeyi sunar. Orlan'ın bu ifadesi, *la rue*'nun çok

sayıda edebi ve sanatsal etkinliğin amacı, doğası, bir anlamda Fransa'da Baudelaire gibi 19. yüzyıl ortası yazarlarına kadar uzanan tartışmaların inşa edildiği bir yeri işaret eder. Bu tartışmalar modernliğin kendisiyle yakından bağlantılıdır; ilk kez Charles Baudelaire (1821-67) tarafından tesadüfi, kalıcı olmayan, kısa süreli, kusursuz ifadesi modern şehir olan bir dünya şeklinde ifade edilen bir modernlik. Ve hiçbir şehir Paris'ten daha 'modern' değildir. Cartier-Bresson, Doisneau, Ronis ve hümanist paradigmayla çalışan diğer fotoğrafçıların çalışmalarında, şehri hem iyi yağlanmış bir makine hem de garip, hatta sihirli bir yer olarak modernizmin bütün çelişkili özellikleriyle temsil eden fotoğraflar üretmeye yönelik ortak eğilimi görürüz. Çalıştıkları fotoğraf formu –uzun süre sokaklarda dolaşmayı içeren– bile Baudelaire'in modernist *flâneur*'ünün (dolaşan seyirci) bakış açısını temsil ettiği söylenebilir. Baudelaire için *flâneur*'ün doğal sosyal çevresi yükselip alçalan kentli kalabalığıdır. Yaklaşık bir yüzyıl sonra bu bakış açısının hümanistlerin yaklaşımını destekliyor olması çok anlamlı: örneğin Robert Doisneau, sokakları fotoğraflamaya getirdiği yaklaşımını tarif ederken sık sık eski bir deyişten alıntı yapar: "Paris est un théâtre où on paie sa place avec du temps perdu" (Paris, ücretini zamanınızı harcayarak ödediğiniz bir tiyatrodur.) (bkz. Hamilton, 1995b, s.249).

Dolayısıyla, Fransız hümanist paradigması içinde çalışan fotoğrafçılar için sokak, modernlik ve modernizm hakkında gerçekleştirilen sanatsal tartışmaların çevrelediği bir alandır. Onlar hem toplumda hem de görsel sanatlarda gerçekleşen büyük değişikliklerin iz bıraktığı bir dönemde büyüyüp fotoğrafçılığı öğrendiler. Bu değişikliklerin büyük çoğunluğu, toplum ve kültüre yeni yaklaşımlar yeri olan, dünyayı dönüştürecek endüstri ve ticaretin yeni formların mekânı olarak modern şehri altüst etti. 1920'lerin sonunda, Almanya ve Doğu Avrupa'da ilk örnekleri görülen modernist 'yeni fotoğraf vizyonu' Fransa'da ilgi çekmeye başladığında etkisi böyle bir çalışmanın yüceltiyor göründüğü 'makine çağı ütopyası'na meydan okuyan diğer sanatsal hareketlerin değişimine tabiydi. Sürrealist hareket fotoğrafta, üyelerinin modern hayatın görünür düzenine destek oluşturduğunu belirttiği temel irrasyonelliği keşfetmenin bir yolunu buldu. Salvador Dali en mütevazı fotoğ-

raf belgesinin bile 'zihnin saf bir yaratımı' olduğunu öne sürerken, André Breton 1928 tarihli romanı *Nadja*'da Paris sokaklarının hiçbir özel görsel farklılığa sahip olmayan fotoğraf görüntülerini kullandı. Sürrealistler, görselin bilinçaltını açığa çıkartmadaki gücüne inanıyordu. Luis Aragon'un 1925 tarihli romanı *Paysan de Paris*'de belirttiği gibi, "Her insan için, bütün evreni imha edebilecek özel bir fotoğraf vardır." Fotoğrafların olağan bağlamlarından uzaklaştırılabileceği ve kabullenilmiş geleneklere meydan okumak için kullanılabileceği inancı, sürrealistlerin Eugéne Atget'in (1858-"927) görünüşte sadece 'belgesel' özellikteki fotoğraflarına duyduğu hayranlığı açıklar. Şehir sokaklarını ve sakinlerini konu alan, yöntemlerinin ve ekipmanlarının gerektirdiği şekilde uzun süre ışığa maruz kalması yüzünden çoğunlukla bulanık ya da hayaletimsi göründüğü fotoğraflarda sürrealistler Paris'in 'bir rüya başkenti', 'hafıza ve arzunun kentli labirenti' olduğu fikrine destek bulmuştu:

Breton'unki gibi, organize gruplardan kopan gruplarda çalışan fotoğrafçılar için bile sürrealist temalar ve fikirler kaçınılmaz olduklarını kanıtladı. Özellikle dikkat çekmeyen, elde taşınan fotoğraf makineleriyle stüdyo dışındaki dünyayı keşfetmeye başlayanlar için, kentli bir flâneur'den, tesadüflerle karşılaşmaya hazır bir gezginden oluşan sürrealist modeli vazgeçilmezdi. [Aragon], bir kişi sokaktaki geçici jestlere, gizemli nesnelere ve örtülü erotizme alışırsa, beklenmedik bir yakınlığın –bir tür yeni poetik bilginin– ortaya çıkabileceğine inanıyordu. Yirmili yılların sonu ve otuzlu yılların başında fotoğraf makinesinin bu kısacık lirik algı anlarını yakalayıp sabitleyebileceği inancı, aralarında Germaine Krull, Eli Lotar ve özellikle de André Kertész ve Henri Cartier-Bresson'un olduğu çok sayıda önemli destekçiye sahipti.
(Hambourg ve Philips, 1994, s.101)

Sürrealistler, sokağı, dünyevi gerçeklik yüzeyinin hemen altında yatan fantastik bir dünya için anahtar yer olarak tanımlayan tek grup değildi: diğer edebiyat ve sanat hareketleri de popüler hayat ve kültür arenası olan bu alana odaklanmıştı. Bu fikirlerin önemli kaynaklarından biri, sürrealistlerin Eugéne Atget'in çalışmalarına gösterdiği ilgiyi paylaşan yazar Pierre Mac Orlan'dı. Ancak Mac Orlan, Atget'in öldüğü dö-

nemde bu çalışmalar üzerinde yazmaya başlasa da bu fotoğraf türünün özellikle 'le fantastique social de la rue'yu aktarmada etkili olduğu fikrini öne sürdüğünde, yeni ortaya çıkan Fransız hümanist paradigmanın sokaklardaki üstünlüğü için bir önerme sundu:

Atmosfer sahibi olan mekânlarda, (Quai des brumes, aralarında en iyi tanınandır) oraya ait olmayanların hikâyelerini anlatmasıyla tanınan Mac Orlan sürrealist değildi. Ancak bu dönem boyunca belki de sezgileri en kuvvetli olan Fransız fotoğraf eleştirmeniydi ve bu yöntemin modern poetikası olarak kabul edilebilecek şeyi geliştirdi. Kırsala yerleştirilen modern bir billboard'un yarattığı 'kontrast şoku'nu not eden Léger'den ilham alan Mac Orlan, teknolojik medeniyet ile kökenini geçmişten alan bir popüler kültürün kalıntıları arasındaki çarpışmayı ayrıntılı olarak yansıttı. 'Fantastik sosyal' kavramı, genellikle modern şehrin sokaklarında her gün yan yana bulunan arkaik ve modernin, insan ve cansızın garip birlikteliğini kastediyordu –örneğin Kertész'in yoldan geçen kişiler ve bir ilandaki kesilmiş figürler arasındaki bir anlık esrarengiz benzerlik algısında olduğu gibi (bkz. Figür 2.3). Sosyal gerçekliğin bu gizemli yeni boyutu, Mac Orlan'a göre en iyi fotoğrafçılar, yani zamanın en 'lirik, titiz tanıkları' tarafından keşfedilebilirdi.

Mac Orlan Eugéne Atget'i bu yeni fotoğraf anlayışının öncüsü kabul ediyordu ama onun Atget'inin sürrealistlerin öne sürdüğü Atget'le benzerliği çok azdı. İlkel değil ama 'métier'ini çok seven ve ustalıkla uygulayan bir adam'. Mac Orlan'ın Atget'i, bir yeri ya da anı çağrışım gücüyle dolu bir fotoğraf olarak tercüme edebilirdi –bakanı bir 'yorum macerasına' çıkartan bir fotoğraf.

Mac Orlan Atget'in çağdaş varislerini foto muhabirler olarak belirledi. Bu 'objektif vizyonerleri' için fotoğraf kasıtlı bir düşünme değil, içgüdü ve dolaysızlık sanatıydı.

(Hambourg ve Philips, 1994, s.101-2)

Daha sonradan, 1930'larda Kertész'in Paris fotoğrafları hakkında yazan Mac Orlan, 'fotoğraf zamanımızın en dışavurumcu sanatı' ifadesini kullandı (1934). Mac Orlan'ın hayalinde canlandırdığı gibi hem fotoğrafçı hem de yazar için ideal etkinlik bir *flâneur* oluşturarak sokağın 'fantastique social'ini gözlemleyen tesadüfi bir izleyici olmaktır.

Mac Orlan sürrealist değildi ama şehre dair imgelemi bazı açılardan sürrealistlerinkiyle ilişkiliydi. Breton, Aragon, Man Ray ve diğerleri şehri modern hayatın temel mantıksızlığı için bir metafor olarak görürken, Mac Orlan'ın perspektifi daha çok şehir sokaklarının her tür muhteşem hikâyenin canlandığı bir sahne olduğu anlayışıyla ilişkiliydi. Sokak sürekli bir gösteri, popüler şarkılarda ve Parislilerin sözlü anlatım geleneğinde ölümsüzleşen, sonsuz bir dizi tablo sunuyordu. Mac Orlan, Fransız hümanist paradigması içinde çalışanların sokak fotoğraflarının bu gündelik hayat akışındaki anları yakalamakta, kendi deyişiyle 'sokağın şiirlerini' üretmekte özellikle etkili olduğuna inanıyordu. Bu yüzden Mac Orlan'ın daha sonradan (1948 yılında Willy Ronis'e yazdığı, yayımlanmamış bir mektupta) Ronis'in popüler Belleville-Ménilmontant mahallesinde çektiği fotoğraflarını spontane bir şekilde 'sokağın şiirleri' olarak tanımlaması ve Ronis ile birlikte 1954 yılında yayımladıkları fotoğraf kitabı (Ronis ve Mac Orlan, 1954; ayrıca bkz. Hamilton, 1995a, s.31) için gösterdiği heyecan çok önemlidir.

ETKİNLİK 2

Şimdi 2.3, 2.4 ve 2.5 numaralı figürlerde gösterilen üç la rue fotoğrafına bakın. Bu fotoğrafları incelerken, Fransız hümanist paradigmasına hangi açıdan dahil olduklarını ve fotoğrafçıların classe populaire'in gündelik hayatını temsil edişine dair bize ne söylediği üzerinde düşünün.



FİGÜR 2.3 André Kertész, *Dubo, Dubon, Dubonnet*, Paris, 1934.



FİGÜR 2.4 Willy Ronis, *Avenue Simon Bolivar, Belleville-Ménilmontant*, Paris, 1950.



FİGÜR 2.5 Robert Doisneau, *L'accordéoniste de la rue Mouffetard* (rue Mouffetars akordeoncusu), Paris, 1951.

Bu üç fotoğrafın çekildiği tarihler otuz yıla yayılıyor. En önce çekileni, aslında konu aldığımız dönemde Fransız hümanist grubun merkezi bir üyesi olmasa da (Paris'ten 1936'da ayrılıp New York'a gitmişti) çok etkili olan işler yaratan Macar fotoğrafçı André Kertész'e ait. Bu fotoğraf ayrıca fotoğrafçının çalışmasının Mac Orlan'ın 'fantastik sosyal' hakkındaki fikirlerini nasıl özetlediğini de gösteriyor. Hambourg ve Phillips'in yukarıda verilen alıntısında da işaret edildiği gibi, bu fikir şuydu:

> ... genellikle modern şehrin sokaklarında her gün yan yana bulunan arkaik ve modernin, insan ve cansızın garip birlikteliğini kastediyordu; örneğin Kertész'in yoldan geçen kişiler ve bir ilandaki kesilmiş figürler arasındaki bir anlık esrarengiz benzerlik algısında olduğu gibi. Sosyal gerçekliğin bu gizemli yeni boyutu, Mac Orlan'a göre en iyi fotoğrafçılar, yani zamanın en 'lirik, titiz tanıkları' tarafından keşfedilebilirdi.
>
> (Hambourg ve Phillips, 1994, s.102)

Kertész'in çalışmaları, 1930'ların başlarında genç hümanist fotoğrafçıların hayran olduğu dergilerde yayımlandı: *Vu, Art et Medicine, Minotaure*. Bu fotoğrafın içeriği, hümanizmden çok Mac Orlan'ın 'sosyal fantastik'iyle uyumlu olsa da Kertész'in konuya yaklaşımı büyük oranda genç Fransız meslektaşlarından etkilenmiş görünüyor. Ama Doisneau ve Ronis'in fotoğraflarının kanıtladığı gibi, 'genellikle modern şehrin sokaklarında her gün yan yana bulunan arkaik ve modernin, insan ve cansızın garip birlikteliği'ne duydukları hayranlık, resmi birlikteliğin fotoğrafa egemen olduğu Kertész'den daha *insani*dir. İnsanlar ve ilan fotoğrafları bir bütün: fotoğrafın özü bu. Onları bir sosyal grubun üyeleri olarak görmüyoruz, yani bu, *classe populaire*'e dair anlayışımızı bilgilendiren bir fotoğraf değil.

Ronis'in *Simon Bolivar, Belleville-Ménilmontant*, Paris, 1950 fotoğrafında her bir unsur arasındaki, Hambourg ve Phillips'in ifadesini benimsersek arkaik ve modern, insan ve cansız, yan yanalık hissi çok açık. Ancak bu örnekte fotoğrafta gördüğümüz şey Kertész'in fotoğrafına kıyasla kartondan kesilmişe daha az benzeyen insanlar. Çocuklu bir kadın dikkatle basamaklardan iniyor. Bir adam at arabasını sokakta sürüyor, bir

ayakkabı tamircisi müşterisiyle konuşuyor, bir çift bebek arabasını itiyor, bir işçi trafik lambasını onarıyor, bir kadın bebek arabasındaki çocuğuyla birlikte yürüyor. Bu figürlerin hiçbirini yakından görmesek de hepsi de normal aktivitelerini gerçekleştiren gerçek insanlara benziyor. Sokaktaki normal hayatı temsil ediyor ve varlıklarıyla sokağı bir mekân olarak insanlaştırıyorlar. Figürler arasındaki ilişki daha kapsayıcı olan bir düzeni işaret ediyor, başka bir deyişle bir topluluğa baktığımızı düşündürüyor. Fotoğraflanan bireylerin görece bir örnekliği, sosyal koşullarının da kısmen benzer olduğunu işaret ediyor. Onları *classe populaire*'in üyeleri olarak sınıflandırmakta zorluk çekmiyoruz. Paris'in bir işçi sınıfı mahallesindeyiz ve fotoğraf organik bir topluluğu temsil ediyor.

Robert Doisneau'nun *L'accordéoniste de la rue Mouffetard*, Paris 1951 fotoğrafında biraz daha gizemli bir bölgedeyiz. Bu fotoğrafta üç bireyi net bir şekilde görüyoruz: sağda bir kadın, muhtemelen çizim yapmakta olan genç bir adam (sanat öğrencisi?) ve sol önde kör bir akordeoncu. Diğer karakterlerin arkası dönük ve gizli saklı bir işle ilgilendikleri çok açık. Belki de bu gizlilik hissini güçlendirmek için, başlarının hemen üstünde bir girilmez tabelası yükseliyor. Kesinlikle, Mac Orlan'ın çok düşkün olduğu, sokağın fantastik sosyal alanındayız. Ancak biraz daha derinlemesine incelersek, bunun bize dayanışma ve *classe populaire* hakkında bir şey söylemek için garip birlikteliğin ötesine geçen bir fotoğraf olduğunu görüyoruz. Giyimi ve tavırları dışarıdan bir gözlemci olduğunu düşündüren sanat öğrencisi dışında, bu fotoğraftaki bütün figürler basit, hatta mütevazı bir şekilde giyinmişler. Paris'in Latin Mahallesi'nde bir sokağın köşesindeyiz, o zamanlar (1951) oldukça köhne, çok sayıda evsizin ya da *clochard*'ın yaşadığı bir bölge. Yani *classe populaire*'in ortamında olduğumuz çok açık.

Kalabalık sırtını kör akordeoncuya dönmüş, sokağın köşesindeki eğlenceyle daha ilgili. Kadın kadrajın dışında bir yere bakıyor, o da akordeoncuya pek ilgi göstermiyor. Akordeoncu sadece fotoğrafçının ve sanat öğrencisinin bakışlarının hedefi, engelliliği (körlüğü) onu sokaktaki gösteriye dahil olmaktan alıkoyan, yine de bir sokak eğlencesi üreticisi olarak onun bir parçası olan bir adam. Bir anlığına, adamın bir *mutilé de guerre* (savaş gazisi) olduğunu farz edelim. Doisneau, fotoğrafını bu

şekilde kadrajlayarak bize (1951 yılında fotoğrafa bakana) Fransa için fedakârlıkta bulunanları unutmaya başladığımızı mı ima ediyor? Başkalarının zararına, kendi refahımızı fazla düşünmeye başladığımızı mı? Akordeoncunun farkında gibi görünen tek kişi, onu çizimine konu ederek, kendi amaçları için kullanmak istiyor.

4.4 Çocuklar ve Oyun

Savaş sonrası dönemde çocukluk ve oyuna dair imgelemin merkeziliği, Fransa'da savaş sonrası yeniden inşa bağlamında kolayca açıklanabilir gibi görünüyor. 'Eski Fransa'nın nüfusu sınırlayan doğum kontrol uygulamaları olan 'Malthusçuluk'la çok yakından ilişkili olması, toplumu ve ulusu yeniden inşa etme ihtiyacına daha da büyük bir vurgu yaptı. Savaş öncesinde, nüfusu azalmakta olan bir ülkeden hızla üreyerek nüfusunu artırması gereken bir ülke haline gelmesi tutumu da bir dönüşümü içeriyordu. 1945'te çocuk sahibi olmak bir sosyal sorumluluktu: *famille nombreuse* (geniş aile), ahlaki kınamadan çok bir saygı görme nedenine dönüşmüştü. De Gaulle'ün kendisi Fransızlara '12 milyon güzel bebek' üretme çağrısında bulunmuştu. Üçüncü Cumhuriyet döneminde geniş aile gittikçe artarak ya burjuva aile hayatı ve zenginliğinin simgesi ya da göçmen yoksulluğu olarak görülmeye başlamıştı; *classe populaire* saygıdeğer bir durum, hatta bir görev olarak kabul ediliyordu. Beşten fazla çocuk doğurmuş olan anneler *département*'larının valisinden bir madalya almaya hak kazanıyordu.

Savaş sonrası dönemin doğum oranındaki bu büyük artış (1946 ve 1950 arasında doğum oranı en yüksek seviyeye ulaşmıştı, 1961 ve 1965 arasında bu oran biraz daha artacaktı) bir dizi faktörün sonucuydu: ya Almanya'daki hapishanelerden ya da ülkenin güney yarısındaki iç sürgünden dönen genç erkek nüfusun çokluğu; savaş tehdidinden kurtulan toplumlarda meydana gelen doğal iyimserlik hissi. Savaştan bir sene önce yılda yaklaşık 630.000 olan doğum sayısının 1945 ve sonrasında yılda 800.000'e yükseldiği ve çocuk ölümlerinde de eşdeğer bir düşüş yaşandığı bu dönemde, hümanist fotoğrafçıların çalışmalarında geniş ölçüde çocukluğu temsil etmemesi şaşırtıcı olurdu. Ama burada başka bir faktör de söz konusudur. Fotoğrafçıların çoğu da bu dönemde çocuk sahibi oldu,

yani çalışmalarının önemli bir açısı kendi hayatlarını besleyen kaynaklardan etkilenmişti. Çocukluğu temsil eden fotoğraflar kendi çocuklarına aittir; Willy Ronis'in 1952'de oğlu Vincent'i bir model uçağı uçururken çektiği ünlü fotoğrafında olduğu gibi.

ETKİNLİK 3

Şimdi 2.6, 2.7 ve 2.8 numaralı figürlerde gösterilen, çocukluğu ve oyunu konu alan üç fotoğrafa bakın. Bu görseller classe populaire bağlamında çocukluğu nasıl temsil ediyor?



FİGÜR 2.6 Henri Cartier-Bresson, *Michel Gabriel, rue Mouffetard*, Paris, 1952.



FİGÜR 2.7 Robert Doisneau, *La voiture des enfants* (çocukların arabası), Porte d'Orléans, Paris, 1944.



FİGÜR 2.8 Willy Ronis, *École maternelle, rue de Ménilmontant* (rue de Ménilmontant'daki çocuk yuvası), Paris, 1954

Henri Cartier-Bresson'un iki şarap şişesini gururla evine taşıyan genç Michel Gabriel fotoğrafı, yeni ve hayat dolu bir Fransız çocuk jenerasyonu fikrini ve toplumdaki yerinden emin bir *classe populaire* hissini aktarmayı başarıyor. Michel, o dönemde *classe populaire*'in beslenmesinin vazgeçilmez bir parçası olan *vin de table*'ı eve götürme sorumluluğu kendisine verildiği için çok gururlu. Belki de fotoğrafı çekildiği için gururlu. (Farkında mıydı? Cartier-Bresson daima fotoğraflarını öznelerini uyarmadan çekmeye çalışırdı.) Fonda gördüğümüz kız çocuklarına hava atıyor: bu yüzden bu, sadece bir görev değil, bir oyun da. Arka fonu oluşturan sokak bu oyunun doğal mekânı, *classe populaire*'in eğlence mekânı.

Robert Doisneau'nun *La voiture des enfants*, Porte d'Orléans, Paris 1944 fotoğrafında başka bir görsel görüyoruz, bu sefer çocukluğun temsili ve oyun dayanışmacı bir bakış açısıyla sunuluyor. Farklı yaş grupları, 14-15 yaşlarındaki bir erkek çocuğundan bir çift küçük çocuğa kadar, araba enkazının içinde mutlulukla bir arada; fotoğraf, Doisneau'nun Montrouge'daki evinden çok uzak olmayan, şehrin dış mahallelerindeki bir çöplükte çekilmiş. Bu fotoğraf 1944 yazının sonlarında çekilmişti (muhtemelen Paris'in özgürlüğe kavuşmasından kısa süre sonra) ama 1942'den itibaren Fransa'da doğum oranı düzenli bir şekilde artıyordu, yani üstü örtülü 'doğum patlaması' savaş sonrası yeniden inşa dönemi başlamadan önce gerçekleşiyordu. Fotoğraftaki atık ve yıkım işaretleri, yan yanalık etkisiyle çocukların kırılganlığına ve çekiciliğine vurgu yapan görsel taktikler ama savaşın yaklaşan sonuyla bağlantılı olarak mı oradalar? Fotoğrafın kadrajı ve seçimi evrensel bir değeri yansıtıyor –mutlu çocukluğun kutsallığı– ama bu, savaşın ve çatışmanın sembolü olan enkaz halindeki araba ve yıkıntılarla dengelenip güçlendirilmiş. Oyun özgürlüğün sembolüdür, yani fotoğraf sadece çocukluk hakkında değil, aynı zamanda işgalci bir güçten kurtulmakla da ilgili. (Doisneau, 1944 Ağustosunda Paris'in özgürleşmesine götüren isyanı fotoğrafladığında, fotoğraflarından bazılarının geri çekilen Alman ordusunun kamuflaj tanklarını ve kamyonlarını taklit etmek için oyuncak bebek arabalarını kamuflajlamak gibi etkinlikler gerçekleştirdiğine odaklandığını hatırlamak çok etkileyici.)

Daha geç tarihli (1954) *École maternelle, rue de Ménilmontant* fotoğrafında Willy Ronis, dönemin anne babalarına çok tanıdık gelen bir görsel sunuyor: ikili gruplar halinde el ele tutuşmuş bir çocuk sırası, öğretmenleri tarafından okul bahçesinde yürüyor. Ronis'in kadrajıyla doğrudan bağlama yönlendiriliyoruz çünkü olanları okulun pencerelerinden birinden gözlemlemekteyiz. Yani bu, genellikle öğretmenlerin ya da öğrencilerin görebildiği ayrıcalıklı bir çocuk yuvası görseli. Bu kadrajlama ayrıca sahneye bir başka yorum da sunuyor: Bu çocuklar dikkatle korunup besleniyor çünkü Fransa'nın geleceğini oluşturuyorlar. (Bu fotoğrafın o dönemde anne babaları çocuklarını aşılamaya ikna etmek için düzenlenen bir kampanyanın posterinde de kullanıldığını not etmek ilginç: açıkça bahsetmese de bu kampanya da aynı fikirden yararlanıyordu.)

4.5 Aile

Çok açıkça görülecek nedenlerle aile temalarına yapılan vurgu diğer temalarla, özellikle çocukluk-oyun, konut-barınma koşulları ve aşk-âşıklar temalarıyla açıkça bağlantılıdır. Ama not ettiğimiz gibi, Fransa'da savaşın hemen ertesindeki dönem aynı zamanda sosyal bir kurum olarak ailede ciddi gerginliklerin olduğu bir dönemdi. 1945'lerin başlarından itibaren Almanya'dan 1,7 milyon mahkûm ve sürgünün geri dönmesi çok sayıda zorluk doğurarak boşanma ve ayrılma oranlarının yükselmesine yol açtı. Kötü barınma koşulları ve 1945-7 kıtlık dönemi de bunda rol oynamış olsa gerek. De Gaulle'ün Fransızları 'güzel bebekler' üretmeye teşvik etmesine rağmen, sosyal araştırmalar hamileliklerin üçte birinin istenmediğini gösteriyordu. Diğer gelişmiş ülkelerle kıyaslandığında doğum kontrolü hâlâ çok ilkeldi ve kürtaj, merdiven altı ya da kendiliğinden tetiklenen uygulamaların sonucu olarak yılda belki de 20.000 kadının (belki yılda yarım milyon) öldüğü devasa bir ölçekte devam ediyordu. İlk Fransız aile planlama merkezi 1961 gibi geç bir tarihe kadar kurulmamıştı (Larkin, 1988, s.180).

Özgürleşme döneminin hükümetleri tarafından sosyal refah reformlarının başlatılması (savaştan hemen önce uygulanmaya başlananlara ve savaş sırasında Vichy rejimi tarafından uygulananlara eklenmişti) aileyi desteklemeye yaradı ve 1958'de işçi

sınıfına mensup bir ailenin gelir seviyesi, savaş öncesinde yüzde 3'ten daha az iken yüzde 20-25 oranına kadar artan refah ödemeleri (aile yardımları vs.) sayesinde bu oran yükselmişti (Larkin, 1988, s.206). Bir kurum olarak aile, savaş sonrası Fransa'sında biraz tehdit altında olsa da doğum oranında uzun dönemde görülen artış ve sosyal refah önlemleri hem sosyal politikalarda hem de halkın görüşünde yeniden inşanın ana direği, oldu; Fransa'yı yeniden ayağa kaldırma yolu olarak ailenin *merkeziliğine* büyük önem verildi. Vergi rejimi büyük aileleri kayırıyor, bekarları ve çocuksuz aileleri cezalandırıyordu. 1943-62 döneminde ortalama aile boyutu 1950'de en yüksek noktasına ulaştı (2,45 kişi). Savaş sonrasında aileye yönelik tutumdaki değişimden bahsederken Dominique Borne şöyle yazar: "Önlemler, havadaki değişikliğin, ailede bir rehabilitasyonun görünür hale geldiği bir anda alınmıştı: 1930'ların edebiyat ve tiyatrosunun ironik bir şekilde bahsettiği baskıcı sosyal birimden, çocuğun merkezde konumlandığı ve mutluluk kaynağı olduğu bir ev halkına dönüştü" (Borne, 1992, s.81).

1946 anayasası kadınların erkeklerle eşit haklara sahip olduğunu onayladıysa da evliliği ve aileyi düzenleyen eski Napolyon Yasası 1965'e kadar yürürlükteydi. Bu, kocanın evlilikte resmi otorite olmaya devam etmesini sağlıyordu:

> 1970'e kadar, erkek yasal olarak çocukların kontrolüne sahipti. Otorite babanın, şefkat annenin mülkiyetiydi. Tabii ki gerçekler sıklıkla bu modele zıt düşüyordu, boşanma durumunda çocuklar neredeyse her zaman anneye veriliyordu, ama doğum oranı çok önemli olduğundan, burjuva aile modeli baskın olmaya devam ediyordu ve kadının yeri evdi. Dahası, orta ve üst sınıfın üyesi olan çok az sayıda kadın çalışıyordu ve işçi sınıfından kadınlar bile savaş öncesine kıyasla daha az oranda çalışıyordu.
>
> (Borne, 1992, s.82)

Savaştan 1960'a kadar, aile değişmeye devam eder: 1930'larda olduğundan daha büyüktür, devlet tarafından aktif bir şekilde desteklenir, partner seçimi kriteri olarak sevgi hislerine eskisinden çok daha fazla önem veren bir çiftten oluşur. Ancak gelenekler devam eder: birliğin temeli evlilik kurumudur, aile esas olarak tek üreme merkezidir, aile ilişkileri fazlasıyla hiyerarşiktir.

Cinsellik konusu hâlâ bir tabudur, bekâr anneler (o zamanlar kız-anneler olarak adlandırılıyorlardı) sokakta parmakla gösterilir.
(Borne, 1992, s.82)

Dolayısıyla, hümanistler tarafından üretilen aile temsillerinde gördüğümüz şey, bu temaları konu alan ve büyük ölçüde Borne'un vurguladığı ahlaki çerçeveyi yeniden üreten çok sayıda görseldir.

ETKİNLİK 4

Şimdi Figür 2.9'dan 2.12'ye kadar gösterilen, aileyi konu alan dört fotoğrafa bakın.

Önceki örneklerde olduğu gibi bu fotoğrafların içeriğine dair bir yorum okumak yerine, artık bu analiz şekline yeterince alışmış olmanız ve bu fotoğrafların, Fransa ve Fransızlığa daha kapsayıcı temsiller sunmakta rol oynayan Fransız hümanistlerin en fazla ilgilendiği temalar tezine hangi açıdan uyduğuna dair kendi notlarınızı almaya başlamanız gerekiyor.

Bu fotoğraflar savaş sonrası Fransa'sında aileyi nasıl temsil ediyor?



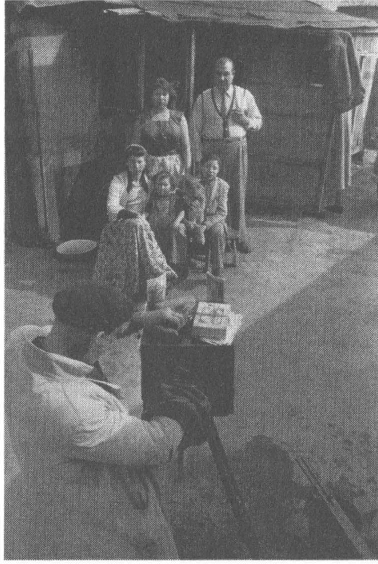
FİGÜR 2.9 Robert Doisneau, *La ruban de la mariée* (Poitou'da evlilik töreni), Haut Vienne, 1952.



FİGÜR 2.10 Robert Doisneau, *La paix du soir* (huzurlu bir akşam), Montrouge, 1955.



FİGÜR 2.11 Willy Ronis, *Le départ du morutier* (bir morina avcısı yola çıkıyor), Fécamp, 1949.



FİGÜR 2.12 Henri Cartier-Bresson, *Bölgedeki kulübesinin dışında fotoğraflanan aile*, Paris, 1953.

4.6 Aşk ve Âşıklar

Dominique Borne'un da vurguladığı gibi, 1940'lar ve 1950'lerde 'aile değişir: 1930'larda olduğundan daha büyüktür, devlet tarafından aktif bir şekilde desteklenir, *partner seçimi kriteri olarak sevgi hislerine eskisinden çok daha fazla önem veren bir çiftten oluşur*. Cinsellik konusu hâlâ bir tabudur, bekâr anneler (o zamanlar kız-anneler olarak adlandırılıyorlardı) sokakta parmakla gösterilir' (a.g.e., s.82: vurgu bana ait). Savaş sonrası Fransa'sında evlilik ve ailenin temeli olarak aşk ve sevginin merkezde yer alması, hümanistler tarafından çok zengin bir fotoğraf çeşitliliğine dönüştürüldü.

4.1. kısımda Robert Doisneau'nun *Le baiser de l'Hôtel de Ville*'ine yapılan detaylı analizden hatırlayacağınız gibi, aşk ve âşıklar konusu savaş sonrası Fransa'sında hümanistlerin çektiği fotoğraflarda temel unsurdu: sadece iç tüketim için değil, aynı zamanda yurtdışına ihraç için de. Marie de Thézy'nin işaret ettiği gibi, yaklaşımlarını karakterize ediyor gibi görünen 'poetik gerçekçilik' 'insanlığa duydukları sevgiyle' yakından bağlantılıydı (de Thézy, 1992, s.15). Dolayısıyla genç âşıklar,

savaş sonrası yeniden inşası bağlamındaki temsil rolü aile ve genel olarak birlik konuları arasında köprü oluşturur, Fransa'nın kendisinin temsillerinde merkezi bir rol oynar. Bütün hümanist fotoğrafçıların çalışmalarında sadece romantik çağrışımlardan çok daha fazlasını içeren bir konuya eğilen çok sayıda fotoğraf vardır.

Henri Cartier-Bresson'un bir motosikletin önünde sarılan çift fotoğrafı (*Paris*, 1952, bkz. Figür 2.13) ve Willy Ronis'in biraz daha geç tarihli fotoğrafında (*Les amoureux de la Bastille* (Bastille âşıkları), 1957; bkz. Figür 2.14) âşıkların temsili, cinselliği en fazla bir öpücük ya da fiziksel yakınlıkla sınırlandırır. Cinselliğin daha aleni formlarının temsil edilmemesinin nedeni, genel olarak fotoğrafçıların paylaştığı *pudicité* (ağırbaşlılık, sağduyu) hissidir. Ancak yine de 'gece dünyası'ndan (gece kulüpleri, barlar, dans salonları vs.) görüntüler sundukları oluyordu. Örneğin Robert Doisneau'nun nehrin sol kıyısındaki bakımsız *bistrolarda* ya da Les Halles pazarının yakınında bulduğu dövmeli insanların fotoğraflarında, dövmelerin parçası olarak erotik görüntüler vardır ama çoğu durumda fotoğrafları onları dışarıda bırakacak şekilde kadrajlamıştır.



FİGÜR 2.13 Henri Cartier-Bresson, *Paris*, 1952.



FİGÜR 2.14 Willy Ronis, *Les amoureux de la Bastille* (Bastille âşıkları), 1957.

4.7 Paris ve Manzaraları

Paris'in ve görüntülerinin hümanistlerin fotoğraflarında egemen oluşu, sosyal ve ekonomik imalar da içerir. Paris, mimarisi, sokakları ve kamusal alanları ile Fransa'yı temsil eder ama aynı zamanda savaş sonrasında çok sayıda Fransızın da akın ettiği bir yerdir. O zamana kadar toprak işçisi olanlar bina inşaatlarında, fabrikalarda ve ofislerde çalışmak için Paris bölgesine gelmeye başlayınca Fransa kırsal bölgelerden toplu göçe maruz kaldı. 1946 ile 1954 arasında, bir milyon erkek işçi şehre taşınmak için tarımı bıraktı, 1954 ile 1962 arasında bu sayıya 700 bin kişi daha eklendi.

Ama yeni Fransa'da Paris'in rolü, özellikle hümanistlerin temsillerinde bazı belirsizlikler içerir. Başkent modernizmi temsil ederken, bir yandan da her biri kendi ayırt edici karakterine sahip küçük toplulukların bir toplamı olarak şehre dair eski fikirleri de temsil ediyordu. De Thézy'nin de işaret ettiği gibi, hümanistler şehrin daha az sağlıklı olan açılarına da büyük ilgi duyuyordu:

Hâlâ bir köye benzeyen bir Paris'te dolaşıyorlardı, insanların yıllar ve yüzyıllar içinde izini bıraktığı bir Paris'te. Brassaï'nin arkadaşı ve yürüyüş eşlikçisi olan Amerikalı yazar Henry Miller, düşüncelerini şu sözlerle ifade etti: '... akşam geri döndüğümde,

özellikle yıkıntı halindeki bölgelerinde çirkin, hastalıklı olan rue Tombe Issoire masaldan çıkma bir sokak. Umarım her zaman böyle kalır, hiçbir ev boyanmaz, pencereler onarılmaz; böyle düşkün halde mükemmel. Fransız düşüncesinin, Fransız hissinin, Fransız zevkinin küçük bir tarihi. Kavşaktaki küçük, iki kişilik pisuvardan (pissotiére) biraz daha yukarıdaki çamaşırhaneye kadar, gerçek bir başyapıt. Onarılmış ve yamalanmış, bölük pörçük, ama değişmemiş'.

(Thézy, 1992, s.15)

Bu türün bir klasiği, Willy Ronis'in Paris'in kuzeydoğusundaki Belleville-Ménilmontant'a dair gerçekleştirdiği çalışmadır (Ronis ve Mac Orlan, 1954). Ronis'in de dediği gibi: '*Quartier*'in ortadan kaybolacağını düşünüp düşünmediğimi hatırlamıyorum ama Paris o dönemde o kadar çok değişiyordu ki sonsuza kadar yok olmadan önce bu yaşam tarzını kaydetmek istedim' (yayımlanmamış bir söyleşiden alıntı).

Kavisli yolları, eski binaları ve çok sayıda çıkmaz sokağıyla bu tepelik *quartier*, birazcık tehlikeli olma ününe sahipti; şehrin medeniyeti ile 'bölge'nin –Paris ile kırsal alan arasındaki boş arazi– arasında, tam kenardaydı. Halk mitolojisinde 1870 Komünü üyelerinin ve ikisi de orada doğan Maurice Chevalier ve *la môme* Piaf gibi *titi Parisien*'lerin eviydi. Sıradan insanların bir şeyler içmek ve sosyalleşmek için çok sayıda küçük *buvettes*'e (içki büfeleri), *café*lere ve *bals populaires*'e (küçük dans salonları) gittiği bir yerdi. Sağlam bir sosyal temeli olan, sanatçı ve zanaatkârların yaşadığı, çok sayıda küçük fabrika ve atölyenin doğduğu canlı, renkli bir topluluktu.

Ronis, yazar Pierre Mac Orlan'ın yaptığı bir teklife rağmen çalışmasına hemen yayıncı bulamadı. Mac Orlan ona yapması gerekenleri yazmıştı:

... Ménilmontant'daki yaşamı konu alan muhteşem koleksiyonun için bir inceleme yaz. Temel unsurlar önümde duruyor bile: hep fantastik sosyal (fantastique social) adını verdiğim şeyin bir parçasıydılar, daha iyi bir terim aranacak olursa modern romantizm seçilebilir. Gündelik hayatın şiirsel ve gizemli gücünün bu varlığını, sokağı konu alan şiirlerinde buluyorum. Yaşamın görüntülerini, bana tanıdık olan bir şekilde çekiyorsun. Şiddetli bir ketumluk içeren bir detay, bir gösteriye edebi değerini verir.

Fotoğraf plastik sanatlardan çok edebiyat sanatının bir parçası. Ama bu, yazacağım önsözün konusu.

(alıntı: Hamilton, 1995a, s.31)



FİGÜR 2.15 Willy Ronis, *Place Vendôme*, 1947

Ronis ve diğer hümanistlerin fotoğraflarının 'şiirsel gerçekçilik'le ilgili olduğu fikri, Mac Orlan tarafından çok uygun bir şekilde ifade edilir. Ana aynı zamanda yayıncılık işinde Paris ve manzaraları hakkındaki kitaplara gösterilen mevcut taleple de yakından ilişkilidir. Fransa'da güçlü bir albüm kitap piyasası vardı –belirli bir konudaki fotoğraflardan oluşan, çoğunlukla önde gelen bir yazarın yazdığı bir önsöz formunda sunulan bir metinle desteklenen, kaliteli koleksiyonlar. 1940'lar sonu ve 1950'ler başında, Ronis'in birkaç meslektaşı bu tür çalışmalar gerçekleştirmişti: Robert Doisneau ve Blaise Cendrars *La Banlieue de Paris* (1949) ve *Instantanés de Paris* (1955); Henri Cartier-Bresson ve Tériade *Images à la Sauvette* (1952); Izis ve Jean Cocteau *Paris des Rêves* (1959); Izis ve Jacques Prévert

Grand Bal du Printemps (1951) ve *Charmes de Londres* (1952); ve Izis ve Colette *Paradis Terrestre* (1953). Ayrıca, çok sayıda hümanistin temsil edildiği derlemeler de vardı, örneğin François Cali'nin *Sortilèges de Paris*'i (1952). Bütün bu yayınlar, hümanist fotoğrafçılığın şiirsel gerçekçiliğinin bir açısını içeriyordu. İlginç bir şekilde, Willy Ronis'in *Place Vendôme*'u (bkz. Figür 2.15) ve Robert Doisneau'nun *Place de la Bastille*'i (bkz. Figür 2.16) gibi Paris anıtlarına daha dolaylı referanslar içerebilirdi. Böylece, geçmiş ve bugünün iç içe geçtiği yeni Fransa'nın temsili olarak Paris'in sembolik rolü, yurtdışında olduğu kadar, hatta daha fazla Fransa'da tüketilen turistik fotoğraflara gösterilen taleple birleşti. (O dönemde, hümanistlerin fotoğraflarıyla yayımlanan Paris fotoğraf albümlerinin çoğunda sadece Fransızca metinler yer alıyordu).

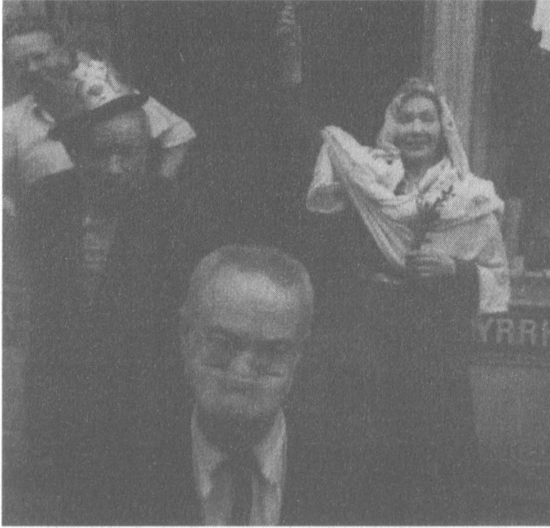


FİGÜR 2.16 Robert Doisneau, *Place de la Bastille*, 1947.

4.8 *Clochards* – Evsizler ve Marjinal Karakterler

Clochard'a ve hümanistlerin ikonografyasında var olan gecenin marjinal insanlarının egzotik dünyasına yapılan vurgu, bu fotoğraflardaki kapsayıcı bir Fransızlığın inşasında yer alan figürlerin rolüyle açıklanıyor.

Marie de Thézy'nin savunduğu gibi, hümanistler için, 'Yeniden keşfedilmiş bir içsel özgürlüğün sembolü, edebiyat ve görsellerde vazgeçilmez bir tema olan *clochard*'dı [evsiz ya da başıboş kişiler]. Bağlardan, geleneklerden uzak olan *clochard* en saf haliyle insanlıktır' (de Thézy, 1992, s.15). *Clochard*'ı marjinalleştirmek yerine, onu hümanizm çerçevesinin içine yerleştirir. Ancak *clochard,* Mac Orlan, Jacques Prévert, Jean Paulhan ve Raymond Queneau gibi yazarların edebiyatında romantik ve gizemli bir figür olarak belirse ve Jean Dubuffet gibi avangart ressamların sanat teorilerinde yüceltilse de bu insanların savaş sonrası Paris ekonomisi ve toplumunda belirgin bir rol de oynadığı çok açıktır. *Clochard*'lar hem normalliğin sınırlarını çizer hem de şehrin nüfusunun bütünleyici bir parçası olarak temsil edilir. Ama daha da dikkat çekici olan şey, mikrokozmik bir *topluluk* olarak temsil edilmeleridir.



FİGÜR 2.17 Robert Doisneau, *L'Amiral, roi des clochards, Germaine, sa reine et leur buffon, l'ancien clown Spinelli* (Amiral, serserilerin kralı, kraliçesi Germaine ve soytarıları, eski palyaço Spinelli), Paris, 1952.

Savaşın hemen ertesindeki dönemde sadece nehrin batı yakasındaki Maubert ve Mouffetard semtlerinde 5000 ya da daha fazla *clochard* nüfusu mevcuttu (Paris'in toplamında belki

10.000 kişi). Mahalledeki metruk *hôtels particuliers* (özel konaklar) ve eski apartman binalarında yaşıyorlardı. Seine kıyısı boyunca uzanan Les Halles'deki (1968'e kadar ana pazar yeriydi) restoranlar, *bistrolar* ve hatta küçük oteller de *clochard*'ların ihtiyaçlarını tedarik ediyordu. Değişken, kırılgan bir toplum, benzer niteliklere sahip bir ekonomi ve daha da ilginci büyük şehrin tam kalbinde işleyen bir alt kültür oluşturdular. Bu dünyanın ünlü bir yazarı olan (ve çok sayıda hümanist fotoğrafçıyla birlikte çalışan) Robert Giraud şöyle der: "*Clochard* çalışmaz, ihtiyaçlarını yerine getirir. Herkes kendi aylaklığına ya da 'savunmasına' (idare etme yöntemine) sahiptir, kimseye teslim olmaz ve sırrını titizlikle korur. *Clochard* gece dolaşır ve gündüz bitkin düştüğünde bir bankta, bir havalandırma ızgarasında, hatta bir kaldırımda ya da Seine kıyısındaki patikalarda uyur" (alıntı: Hamilton, 1995b, s.190).



FİGÜR 2.18 Robert Doisneau, *Monsieur et Madame Garofino*, 1951.

Bunlar Latin Mahallesindeki kiliselerin dışında dilenen, sokaklarda ve *bistrolarda* sigara izmaritlerini toplayıp Maubert meydanındaki 'izmarit' pazarında (*marché des mégots*) satan, pazarlarda arada bir müşterilere yardım eden ve Les Halles'de

'Paris'in midesi'nin döküntülerinde yiyecek arayan kişilerdi. Diğerleri geceleri *biffin*'lerde çalışır, çöp kutularını çöpçülerin şehirde dolaşırken geçtiği caddelere yerleştirir ve çöplerin arasında eski bir bebek arabasında taşıyabilecekleri, satmaya değen şeyler ararlardı. Seine *quai*'lerinde ve Paris köprülerinin altında uyurlar, kafe ve barlarda birkaç *sous* karşılığında müşterilere dövmelerini ve sakatlıklarını göstererek ucube rolünü oynarlardı. Les Halles'deki pazarcılar için bir işçi rezerviydiler, tezgâhlara her gece teslim edilen ürünleri indirir, satılmayan pörsümüş lahanaları ve kasap artıklarını temizlerlerdi. Pazarda çalışanların bu ürünlerin bazılarını çalmaları normal kabul edilirdi, satıcılar bu miktara *la redresse* adını vermişlerdi.

4.9 *Fêtes Populaires* – Şenlik ve Kutlamalar

Hümanistler tarafından üretilen çalışmalarda dayanışmacı toplumu betimleyen çok sayıda fotoğraf vardır ve bu, bu olayların fazlasıyla fotojenik doğası dışında, *fêtes populaires*'in (şenlikler ve kutlamalar) yaygınlığını açıklamakta geniş bir alanı kapsar. Bazı anlar ayrıcalıklıdır: 14 Temmuz kutlamalarında sokak partileri düzenleme uygulaması hem yerel hem de ulusal dayanışmanın ifadesi olarak görülebilir. Bastille Günü tabii ki bir eğlence fırsatı olmanın yanı sıra, Fransız devletinin önemli bir kutlamasıdır. Savaşın ertesinde bu şenlikler çok önemli bir temsil değerine sahipti. Ama aynı zamanda daha geleneksel ve toplulukçu bir hayat tarzının da kutlamalarıydılar. Robert Doisneau'nun Latin Mahallesi'ndeki 14 Temmuz kutlamalarında çektiği 12 fotoğrafın yer aldığı sayfada (Figür 2.19) hümanistlerin bu temalara nasıl yaklaştığına dair bir ipucu ediniyoruz. Doisneau'nun sokak partisinin topluluk özelliğini kaydetmek istediği çok açık: fotoğraflar genç yaşlı herkesin eğlenceye katıldığı ve kutlamaların kamusal alandan özel alana yayıldığı fikrini sunuyor. Belki de müzik grubunun 'Maison de la Famille'nin önüne yerleşmiş olması önemlidir: Doisneau'nun fotoğrafının bina ve insanların bu bir aradalığını içermesine özen göstermesi kesinlikle tesadüfi değil.

Ayrıca, hümanist fotoğrafçıların *fêtes populaires*'i konu almasının nedeni, muhtemelen belirli bir yer ve zamana ait, çalışma düzeninin parçası olan (*fêtes populaires,* genellikle tarım döngüsünde önemli anların kutlamasıdır) ve gündelik hayatın

sınırlı bir çerçevesi içinde, daha geleneksel ve dayanışmacı bir toplumun sembolü olmasıdır. Savaşın hemen ertesinde *fêtes*'in kırsal karakteri bölünmeye başlamıştı ve Robert Doisneau'nun 1945 yılında Paris'in dış mahallelerinden Athis-Mons'daki *Course de valise*'de (bavul yarışı) (bkz. Figür 2.20) gösterdiği gibi yerel etkinlikler bir kent festivali görüntüsü sunuyordu. Festivalin ritüel açıları yeniden tanımlanmaya başlamıştı bile: 1940'lar ve 1950'ler sürerken, kendi içinde büyük oranda kentli bir yapı olan boş vakit kavramını ortaya çıkartırlar. Boş vakit, çalışmanın tam tersidir; gündelik hayat çerçevesine daha az dahildir, daha çok *başka bir* hayatın sembolüdür. Sıradan Fransızlar için hayat gittikçe daha özel hale geldikçe, insanların *fêtes populaires*'i kutlamak için sokağa çıkma eğilimi daha az belirginleşir. Özel hayatın dört büyük sembolünün –araba, televizyon, buzdolabı ve çamaşır makinesi– yaygınlaşması, büyük ölçekte 1950'lerin sonlarına doğru gerçekleşir. O zamana kadar, 1960'ların başında ünlü bir kitabın (Dumazedier, 1962) belirttiği gibi, 'boş vakit medeniyeti'ni yaratmaya yardımcı olan ürünlere çok az sayıda ailenin erişimi vardı.

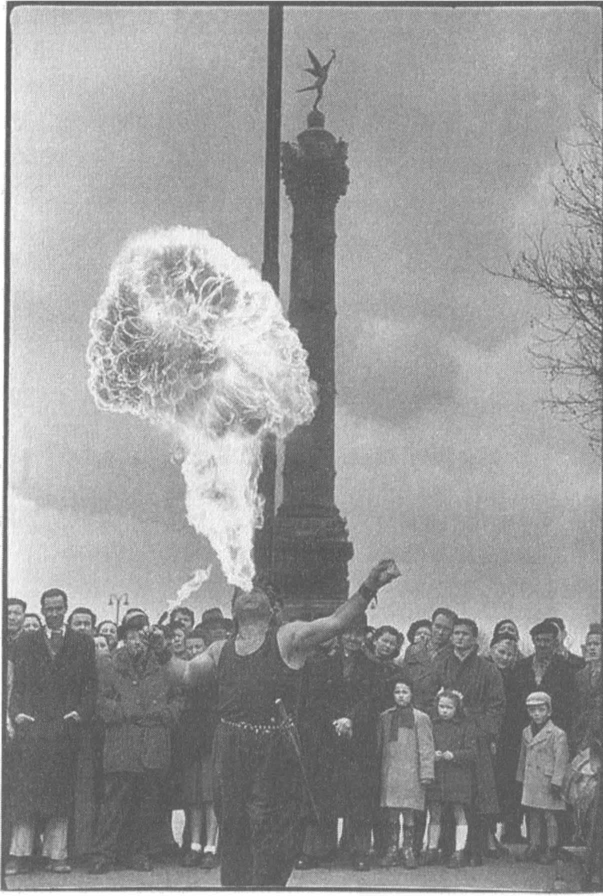
Dolayısıyla hümanistlerin çalışmalarında halk kutlamalarına yapılan vurgu, *classe populaire*'in hayatını dayanışmacı olarak temsil etme arzularını ifade eder ve aynı zamanda, küçük şovlara ve panayırlara duydukları hayranlığı da kısmen açıklar. Ama yüksek kültürün popüler eğlenceyi küçümsediği gerçeği de teşvik edici bir unsurdur. Hümanizm, düzeni bozma amacını güdüyordu ve fotoğrafları çoğunlukla otoriteye nanik yapan özellikteydi. *Forains* (küçük şov oyuncuları) marjinal ve alternatif bir alt kültürü temsil ettiğinden çok sayıda hümanist hayatın bu açısını kaydetme arzusuyla onları fotoğraflıyordu. 1950'lerin sonlarına kadar, gezici panayırlar Paris'in *quartiers populaires*'inin çoğunu düzenli olarak ziyaret ederken, *banquistes* (gezgin sokak performansçıları) gündelik hayatın bir parçasıydı -tıpkı Henri Cartier-Bresson'un place de la Bastille'de çektiği, 1952 tarihli *ateş yutucu* fotoğrafında olduğu gibi (bkz. Figür 2.21). Bu tür bir materyalin fazlasıyla fotojenik olduğu açıktır ama aynı zamanda *bistrot* çevrelerindeki fotoğraflarda da yoğun bir şekilde bulunan bir unsur olan halk eğlencelerinin dayanışmacı özeliklerini de güçlü bir şekilde yansıtır.



FİGÜR 2.19 Robert Doisneau, 14 Temmuz kutlamalarına ait on iki fotoğrafı gösteren sayfa, Latin Mahallesi, 1949.



FİGÜR 2.20 Robert Doisneau, *Course de valise* (Athis-Mons'da bavul yarışı, Paris yakınları), 1945.



FİGÜR 2.21 Henri Cartier-Bresson, *Ateş yutucu*, place de la Bastille, 1952.

4.10 *Bistrolar*

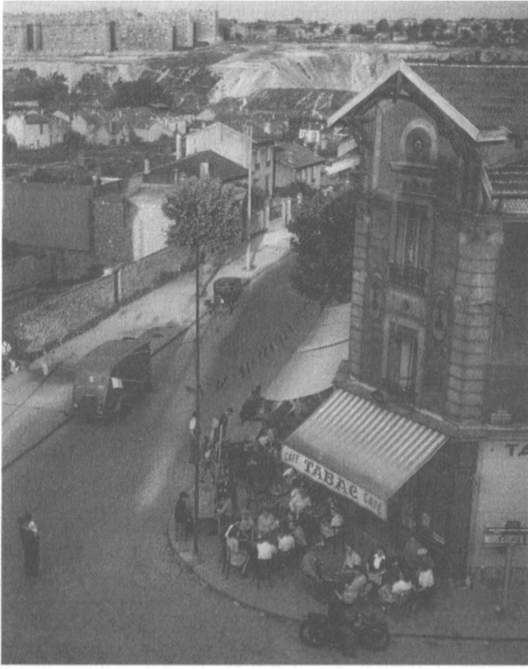
Savaş sonrasındaki dönemde *bistrot* (kafe, bar ve pub'ın bir karışımı) topluluk hayatının önemli bir mekânı, çok sayıda dayanışma eyleminin yer alabileceği bir kamusal alandı. Kentli bağlamda *bistrot,* yerel toplulukların işleyişinde merkezi bir unsur oluşturdu. Siyasi grupların buluştuğu, aynı zamanda futbol takımı gibi yerel spor kulüplerinin karargâhı ya da kart oyunlarının oynandığı bir yerdi, tıpkı Willy Ronis'in *Café-quinquette, rue des Cascades*, Belleville 1949'unda görüldüğü gibi (bkz. Figür 2.22). Hümanistlerin fotoğraflarında sıklıkla yer

alması, toplulukların hayatındaki merkezi rolünü ifade eder. Gerçekten de neredeyse tek başına bir kültürel form oluşturan *la vie du bistrot*'ya (*bistrot* hayatı) odaklanan bir edebiyat mevcuttur: sözlü anlatı geleneğinin sağlam bir yere sahip olduğu, insanların arkadaş, âşık olarak, iş ya da mesleklerini gerçekleştirmek için (örneğin Sartre, de Beauvoir, Queneau her gün bir kafe masasına çalışırdı) bulundukları mekân.

Marie de Thézy, *bistrot*'nun hümanist paradigmadaki merkezi konumunun evrenselliğinden kaynaklandığını savunur: "Herkese açık olan *bistrot*'lar sokaktaki insanın buluşma yeriydi. En pejmürde kişi bile 'tanıdık bir kafeye girmenin, el sıkışmanın, hayatından bahsetmenin fazlasıyla basit zevkini' deneyimleyebilirdi" (de Thézy, 1992, s.16). Robert Doisneau'nun *Un café d'été*'si (bir yaz kafesi), Arcueil, 1945 (bkz. Figür 2.23) hümanist çalışmalardaki bu ortak konuyu kusursuz ifade eder.



FİGÜR 2.22 Willy Ronis, *Café-guinguette, rue des Cascades*, Belleville, 1949.



FİGÜR 2.23 Robert Doisneau, *Un café d'été* (bir yaz kafesi), Arcueil, 1945.



FİGÜR 2.24 Robert Doisneau, *Restaurant tiquetonne, les Halles*, Paris, 1952.

Bistrot, aynı zamanda gezgin göstericilerin, akordeonculardan dövme ve sakatlıklarını sergileyen kişilere kadar, işlerini gerçekleştirebildikleri bir yerdi. Robert Doisneau'nun 1952 tarihli fotoğrafı *Restaurant tiquetonne*'da görüldüğü gibi, Les Halles pazar alanında müşterilerin Pierrette d'Orient ve Madame Berthe (bkz. Figür 2.24) tarafından eğlendirildiği, sadece yemek yenen bir yer olabilirdi. Bir halk eğlencesi mekânı olarak *bistrot*, eğlencenin özel değil topluma ait olduğu bir mekân sundu. Bu yüzden sosyalliğin, toplumu bir araya bağlayan başkalarıyla ilişki ve iletişim kurma eğiliminin, sembolik bir mekânıdır.

4.11 *Habitations* – Konut ve Barınma Koşulları

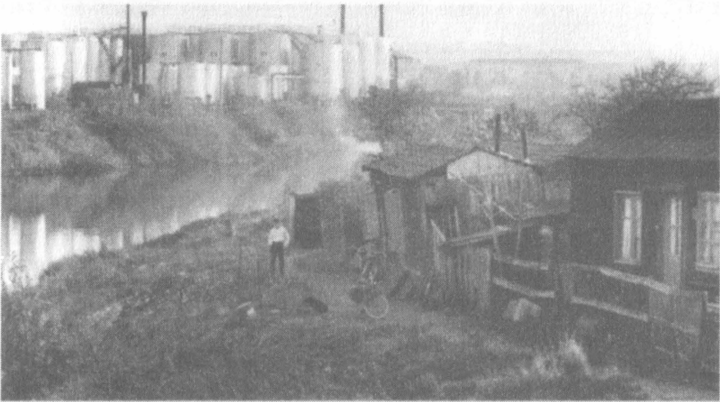
Savaş sonrası Fransası kendini yeniden inşa etmek zorundaydı: bütün yeni ailelerin barınması, endüstrinin yenilenmesi, büyüyen toplumun ihtiyaçlarının karşılanması gerekiyordu. Fransa'da neredeyse herkesi etkileyen *crise du logement* (barınma krizi) kırsaldan kente göçle ve endüstrinin temelini yenileme ihtiyacı ile artmıştı. Enerji, ulaşım ve çelik yapımından sonra, barınma özgürleşme dönemi hükümetlerinin öncelikler listesinde ancak dördüncü sıradaydı. Yeniden inşa hızı özellikle kırsal kökenli halk ve Fransa'nın endüstri ve hizmet çalışanlarına duyduğu büyük ihtiyacın sonucunda buraya gelen göçmenlerin barınma taleplerine yetişemediğinden, gecekondu semtleri (*bidonvilles*) büyük şehirlerin etrafında gittikçe yayılıyordu. Bu konu, Jean-Philippe Charbonnier'nin *Les mal logés* (kötü barınma koşulları), La Courneuve, 1952 (bkz. Figür 2.25) ve Willy Ronis'in *Bidonville* (gecekondu kasaba), Nanterre 1958'de (bkz. Figür 2.26) açıkça belirgindir. Ancak 1953'te, çatışmaların sona ermesinden sekiz yıl sonra, inşaat endüstrisi yılda 100.000 yeni ev yapmayı başardı. Savaşı izleyen on yıl boyunca barınma açığı 1,5 milyon eve yükseldi: başka bir deyişle, yaklaşık 4,5 milyon kişi herhangi bir zamanda başının üstünde çatıya sahip değildi (Sorlin, 1971, s.65).

Çoğu şehirde, özellikle Paris ve çevresinde bu soruna çözümü, Willy Ronis'in *HLM* (sosyal konutlar), Porte de Vanves, Paris 1957'de (bkz. Figür 2.27) çok iyi betimlediği *grands ensembles* (kırsal bölgelerde inşa edilen devasa sosyal konut apartman daireleri) oluşturmaktı. Bu, orta vadede barınma

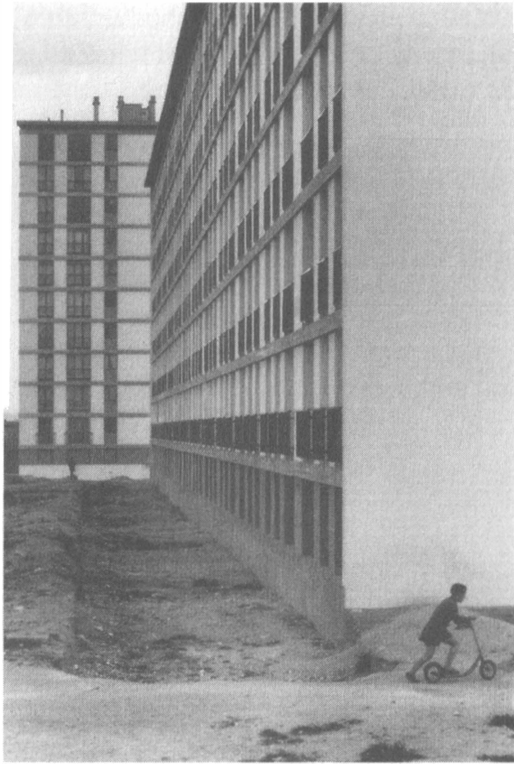
sorununu çözmüş olsa da uzun vadede, bu eski mülkler çok sayıda modern sosyal sorunun mekânı haline geldiğinden, daha büyük sorunlar oluşturdu.



FİGÜR 2.25 Jean-Philippe Charbonnier, *Les mal logés* (kötü barınma koşulları), La Corneuve, 1952.



FİGÜR 2.26 Willy Ronis, *Bidonville* (gecekondu kasaba), Nanterre, 1958.



FİGÜR 2.27 Willy Ronis, *HLM* (sosyal konutlar), Porte de Vanves, Paris, 1957.

Yeniden inşa döneminde barınma sorunları bağlamında, hümanistlerin fotoğraflarında *habitations*'a yapılan vurgu, çalışmalarının dönemin sosyal konularına nasıl ayna tuttuğunu kanıtlar. Gündelik hayatın özelliklerini temsil etmeyi amaçlayan bir çalışmalar toplamında, ev alanının fotoğrafçıların sıklıkla konu aldığı bir tema olması belki şaşırtıcı değildir. Bütün çalışmalarında olduğu gibi, bunun nedeni sadece aldıkları görevlendirmelerin doğasına değil, kendi tercihlerine de bağlıydı.

4.12 İş ve Zanaat

1945-55 dönemi Fransız toplumunda işçi sınıfı ya da *classe ouvrière*'in yükselişine tanıklık etti. Daha önce de gördüğümüz gibi, yeniden inşa krizi işçilerin emeğine dayanan üretim aygı-

tında büyük bir gerginlik yarattı ve bu yüzden madencilerin, endüstri işçilerinin ve el gücüyle çalışan herkesin hümanistler tarafından genel olarak pozitif bir ışıkta temsil edilmesi, emeklerinin Fransızlığının vurgulanması tesadüf değildir. Fotoğrafçılar *classe populaire* ile kendini özdeşleştiriyordu ve çalışmalarında bu özdeşleşme sıklıkla açık bir şekilde işçiye odaklanıyordu –özellikle Jean-Philippe Charbonnier'nin *Karısı tarafından yıkanan madenci*, Lens, 1954 fotoğrafında görüldüğü gibi (bkz. Figür 2.28).



FİGÜR 2.28 Jean-Philippe Charbonnnier, *Karısı tarafından yıkanan madenci*, Lens, 1954.

3. kısımdan hatırlayacağınız gibi, savaş sonrası Fransasında sosyo-politik sahnede ve kamu tasavvurunda yeni bir sosyal güç önem kazanmıştı: *classe ouvrière*. Ortaya çıkışı, yüzyılın başlangıcından itibaren hem kimliğini hem de ifade şekillerinin karakterini belirleyen uzun bir mücadele sırasında hazırlanmıştı. 1936 ve 1938 grevleri, direniş mücadeleleri ve 1947 ve 1948 sonbaharındaki büyük grevler "gruba ortak bir geçmiş ve ulusallaşmış emek çatışmaları bağışlayarak, o andan

itibaren devleti işçi sınıfının temel muhatabı haline getirmişti" (Borne, 1992, s.24). 'Büyük endüstriyel kalelerde' –kuzeyde kömür madenleri, doğuda demir, çelik ve tekstil işi, Paris banliyölerinde otomobil işi, le Havre, Cherbourg, Marseilles'de büyük limanlar vs.– yoğunlaşan *classe ouvrière* daha homojen ve istikrarlı bir hale geldi.

Düzenli olarak komünist basınla çalışan Robert Doisneau ve Willy Ronis gibi fotoğrafçılar, doğal olarak 'sosyal' konularda çok sayıda iş ortaya çıkarttı: iş koşulları, grevler, varlık konuları. Bu, Ronis'in iki fotoğrafında çok iyi betimlenir: *Artisan*, *Belleville-Ménilmontant*, 1948 (bkz. Figür 2.29) ve daha açık bir şekilde 'siyasi' *Délégué syndical* (sendika temsilcisi), Charpentiers de Paris'de grev, Paris, 1950 (bkz. Figür 2.30). Fiziksel emeğin kahramanlığına referanslar ortak bir özellikti, Henri Cartier-Bresson'un *Un fort des Halles* (Les Halles pazarı hamalı), 1952 (bkz. Figür 2.31) buna iyi bir örnektir. İşçilerin bu temsilleri Fransa'da savaş sonrası dönem boyunca işçi sınıfı hakkındaki en önemli konuları ele alıyordu.



FİGÜR 2.29 Willy Ronis, *Artisan, Belleville-Ménilmontant*, 1948.



FİGÜR 2.30 Willy Ronis, *Délégué syndical* (sendika temsilcisi), Charpentiers de Paris'de grev, Paris, 1950.



FİGÜR 2.31 Henri Cartier-Bresson, *Un fort des Halles* (Les Halles pazarı hamalı), Paris, 1952.

5. HÜMANİZMİN SONU

Burada incelediğimiz fotoğraflar 1950'lerin başından itibaren Fransız toplumunun yeniden entegre olmasında çok önemli bir rol oynadı. Bu çalışmalar yaklaşık 1955'te zirveye ulaştı, 50'li yılların sonunda yeni ilgi alanları ve Fransa içinde diğer iç bölünmeler (ve imparatorluğun kaybedilmesine yönelik dış tehditler), savaşın hemen sonrasındaki kırılgan uzlaşmayı yıkmaya başlamıştı. İlaveten, modernleşme ve ekonomik gelişmeyi izleyen Fransız toplumunun gittikçe özelleşmesi, kentli toplulukların dayanışmacı temelini aşamalı olarak aşındırdı, böylece gündelik hayatın kendisi kamusal alanlarda değil kapalı kapıların ardında gerçekleşmeye başladı. Bu sosyal değişimlere, estetik değişimleri yansıtan faktörleri, özellikle basılı fotoğraf kullanımındaki değişimleri de eklememiz gerekir.

En azından 1950'lerin başından itibaren, fotoğraf ile oluşturulan görsellerin yeni ve ayırt edici bir dil oluşturduğu düşüncesi (editörler, grafik sanatçıları ve fotoğrafçılar arasında) gittikçe daha fazla yaygınlık kazanıyordu. Önde gelen bir kitap editörü olan François Cali, "Yüz iyi fotoğraf, dünyanın belirli açılarını, belirli güncel problemleri, yüz sayfa yazının yaptığından çok daha iyi ve anında açıklar" diyordu (alıntı: de Thézy, 1992, s.52). Dönemin önde gelen fotoğraf çevrelerinde, görselin kendisinin, bir metinle ya da en azından resim altı yazısıyla bağlantılı olarak belgesel temsil yükünden kurtulabileceği ve böylece istediği formu alabileceği gittikçe yaygınlaşan bir düşünceydi. Resmin kendi adına konuşabilmesi –evrensel bir dile dönüşmesi– gerektiği fikri oldukça ikna ediciydi, özellikle de mesleklerinin basılı dünyadan özgürleştikçe yükseldiğini gören fotoğrafçılar için.

Fransa'da, fotoğrafın evrensel bir dil olduğuna yönelik fikirlerin yayılması 1950'ler boyunca, 1954 yılında Paris Grand Palais'de, *Photo-Monde* dergisi tarafından gerçekleştirilen ve Maximilien Vox tarafından düzenlenen *Biennale Photo-Cinéma* sergisi de dahil olmak üzere bir dizi etkinlik tarafından teşvik edildi. Bu sergiye eşlik etmek için, dergi *Cent photos sans paroles* (Kelimesiz yüz fotoğraf) başlıklı bir albüm yayımladı. Daha sonradan, Birleşmiş Milletler'in onuncu yıldönümünü kutlamak için de 36 ülkeden 84 fotoğraf içeren ve hiçbir fotoğraf

altı metni kullanılmayan benzer bir yayım oluşturuldu. UNESCO'da görselin modern kültürdeki rolüne dair büyük bir konferans düzenlendi ve fotoğrafın evrenselleştirme eğilimini daha da artırmak için birkaç girişimde bulunuldu. Bunlar büyük ölçüde sınırlı etki yarattı ama bu etkinliklerin gerçekleştirilmesine yol açan fotoğraf anlayışları 1960'ların başında yeni ilkeler belirledi. Ronis, Doisneau ve meslektaşları tarafından çekilen çok sayıda fotoğrafın hümanist temaların evrensel ifadeleri olarak modern bir tınıya sahip olduğunu vurgulamak önemli.

Fotoğrafın evrensel bir dil olduğuna dair bu fikirler Fransa'yla sınırlı değildi, Atlantiğin karşı yakasında da benzer düşünceler şekilleniyordu. 1947'de Paris ve New York'ta hümanist esinli Magnum Fotoğraf Ajansı'nın kurulması (kurucuları arasında Henri Cartier-Bresson da vardı) bu sürecin tamamlayıcı bir parçası olarak görülebilir, kurucularının düzenlediği iddialı projeler ("İnsanlar bütün dünyada aynıdır" 'X Kuşağı' vs. gibi isimler taşıyan) 1955'te New York'taki Modern Sanat Müzesi'nde (MOMA) düzenlenen çok popüler *The Family of Man* sergisine yol açtı. Magnum'un yaklaşımı, üyelerinin evrensel insanlığa hitap eden bütünleşmiş hikâye fikirleri üzerinde çalışabileceği ve fotoğraflarının küresel ölçekte olmasa da en azından çok yüksek sayıda (1940'ların sonundaki zirvede olduğu günlerde *Life*'ın her bir sayısı 24 milyon kişi tarafından okunuyordu) dergi okuruna satılabileceği fikrine dayanıyordu. MOMA'da fotoğraf bölümünün yöneticisi Edward Steichen, fotoğrafın evrensel bir dil ve kitle iletişimi aygıtı olduğu fikrinden büyüleniyordu (Davis, 1995, s.221). Bu demokratik ve kapsayıcı fotoğraf kavramı, 1947'lerin başında New York'da sol görüşlü *Photo League*'den Louis Stettner Fransız fotoğraflardan oluşan bir sergi açmak düşüncesiyle onu görmeye geldiğinde Amerika'nın da ilgisini çekmeye başladı. Girişiminin, Steichen'ın 1951 sonu/1952 başlarında Modern Sanat Müzesi'nde, *Beş Fransız Fotoğrafçı* adını verdiği ve Willy Ronis'in 25 baskısını sergilediği, toplam 180 baskının arasında Brassaï, Doisneau, Cartier-Bresson ve Izis'in de çalışmalarının yer aldığı büyük bir sergi düzenleme kararını da etkilemiş olsa gerek. Tanıtıcı metninde Steichen, sergideki görsellerin hümanist evrenselliğini vurguladı:

Fotoğraflarında portrelenen şeylerin, anların ve yerlerin insani özelliğine içten bir vurgu yapan derin bir birlik anlayışı mevcut. Sadece dünyanın en iyi halk sanatlarında rastlanan sevecen sadelik, kurnaz mizah, sıcak sağlamlık, tanıdık olanın 'gündelikliği' ve ikna edici yabancılık burada da mevcut.

Özellikle amatör fotoğrafçılara, yeni bir etki ve esinlenme alanı sunuyor. Dünya çapında fotoğraf çeken milyonlarca amatör tarafından yaratılabilecek ilk evrensel halk sanatına götüren bir eşik sunuyor.

(New York Modern Sanat Müzesi, Fotoğraf Arşivleri)

Bu son sergisi *The Family of Man*'de (1955 ve sonrasında bütün dünyada 9 milyon kişi tarafından gezildi) Steichen, fotoğraf görselinin tamamen bağlam dışına çıkartıldığı bir sunum formu geliştirdi. Rolü, yazılı bir hikâyeyi desteklemek için bir görsel sağlamak olan fotoğraf editörleri bunu kararlı bir şekilde reddeden bir formda sunulmuştu.

1950'ler sona ererken ve dergi fotoğrafçılığı daha da uzmanlaşmaya başlayınca, yeni ve daha saldırgan bir perspektife sahip genç fotoğrafçılardan oluşan bir kuşak varlığını yayıncılık alanında hissettirmeye başladı ve hümanist estetik hem Fransa'da hem de dünyanın geri kalanında etkisini yitirdi. William Klein'ın New York'ta sokak sahnelerinin yakın çekim fotoğrafları, hümanist paradigmaya yeni temsil formlarıyla nasıl ters düşüldüğüne bir örnek oluşturur (bkz. Figür 2.32).

Televizyon, okurun dikkatini çekmek için resimli dergilerle daha doğrudan rekabet etmeye başladı. Gündelik hayatın ve Fransızlığın kendiliğinden kutlanmasının modası gittikçe geçiyordu ve artık izleyenin kendisini rahatça özdeşleştirebileceği kapsayıcı kategoriler yoktu. Kentli hayatın geleneksel kutlamaları ortadan yok olmaya başladı: popüler bir sokak kutlaması olarak 14 Temmuz Fransızların bütün Temmuz boyunca tatil yapan ve bütün Ağustos boyunca tatil yapanlar arasında ikiye bölünmesi uygulamasına teslim olmuştu. Gün hâlâ kutlanıyordu ama başka bir yerde, deniz kenarındaki otellerde. Robert Doisneau'nun dosyaları 1945'ten 1958'e kadar neredeyse her yıl, Paris'in bir bölgesinde kutlanan 14 Temmuz sokak partisinden fotoğraflar içeriyor. Bu tarihten sonra bu partilere rastlamak gittikçe zorlaştı ve belki de bu partiler fotoğrafçıların ilgisini gün geçtikçe daha az çekmeye başladı.



FİGÜR 2.32 William Klein, *Silah*, New York, 1954-5.

6. SONUÇ

Bu bölümde, genel temsil tartışmasına devam ederek belgesel fotoğrafçılığın toplumun fotoğraflarıyla ilişkili olarak nasıl işlev gördüğüne yakından baktık. Toplumun belirli bir fotoğraf temsili serisini inceledik: Paris'in 1944'te özgürleşmesinden 1950'ler sonuna kadar olan savaş sonrası yeniden inşa döneminde Fransa'yla ilişkili olanlar. Burada geliştirilen argüman, bu temsillerin bahsedilen dönemde özel bir rol oynadığıdır. Bu temsiller; savaşın, işgalin, istilanın ve işbirliğinin ıstırabı ve bölünmelerini çeken insanlara, Fransız toplumunun bir görüntüsünü ve 'Fransızlığın' yeni tanımını, Fransız kimliğinin ne anlama geldiğini sunmakta yardımcı oldular. Bu deneyimler, Üçüncü Cumhuriyet'in temelini oluşturan belirli merkezi ve karşılıklı anlaşmaya dayanan kavramları sorgulayarak, egemen Fransız kimliği düşüncelerini yıktı ve hatta küçük görülmesini sağladı. Gördüğümüz gibi, hümanist fotoğrafçıla-

rın işlerinde ortaya çıkan tipik Fransızlık temsillerinde, Fransız toplumu ve Fransız kimliğine sahip olmanın ne anlama geldiğine dair yeni bir uzlaşma oluşma aşamasındaydı. Belirli kilit temalar ya da 'yerler' etrafında şekilleniyordu *–la rue* (sokak): çocuklar ve oyun; aile; aşk ve âşıklar; Paris ve manzaraları; *clochards* (evsizler ve marjinal karakterler); *fêtes populaires* (şenlikler ve kutlamalar); *bistrot*'lar; *habitations* (konaklama ve konaklama koşulları); iş ve zanaat. Bu temaların temsili, büyük sosyal, siyasi, ekonomik ve kültürel değişimlerin gerçekleştiği bir dönemde Fransızlığı birleştirici bir kimlik olarak yeniden inşa etmeye yardımcı oldu.

Hümanizmin, incelediğimiz dönem boyunca Fransa'da nasıl betimleyici haber fotoğrafçılığının *egemen temsil paradigmasını* oluşturduğunu inceledik. *Egemen temsil paradigması* kavramı, T.S. Kuhn'un çalışmalarından alındı ve Michel Foucault tarafından geliştirilen bilgi ve güce dair analitik teoriye bir alternatif olarak kullanıldı çünkü fikirler ve hümanist paradigma içinde çalışan fotoğrafçıların fotoğrafları, çalıştıkları sosyal ve kültürel bağlamlar arasındaki bağları daha iyi açıklamamızı sağlar.

Ayrıca, paradigma içinde çalışanların ürettiği 'belgesel' fotoğrafların 'gerçek değeri' hakkında da sorular yönelttik çünkü fotoğraf çalışmaları gruplarının bu şekilde anlaşabileceği fikri aynı zamanda belirli bir dünya görüşü sunduklarını da ima eder. Belgesel fotoğrafçılığın iki gerçek iddiası modelini göz önüne aldık: objektif temsil olarak belgesel ve öznel yorum olarak belgesel. 19. yüzyıl süresince gelişen birinci modelde, fotoğraf kolayca doğuştan 'objektif' olan bir temsil modu olarak algılanır, bir görüşün ifade ettiği gibi 'fotoğraf kanıt olarak özel bir değere sahiptir'. Ona inanırız çünkü gözlerimize inanırız. Bu modelin, fotoğrafın dünyanın 'gerçek bir görüntüsünü' sunduğunu ileri süren, temsile *yansıtıcı* bir yaklaşımla desteklendiği görülür. 'Kamera göz' 'doğaya tutulmuş bir ayna' olarak kabul edilir.

Nesnel temsil olarak belgesel (gerçekliğin gerçek yansıması olarak görselin belgesel doğasının fotoğraf yöntemini tanımlayan oldukça mekanik-fiziksel-kimyasal süreçlerle garantiye alındığı) yaklaşımının karşısında, *öznel yorum* olarak belgesel fikri yer alır. Fotoğraf muhabirliğinin 'belgesel' iddiaları bu

kavrama dayanır. Temelde ve ister bir gazete isterse dergi ya da kitap için üretilmiş olsun, bu tür bir çalışma 'gerçek' olma iddiasını temelde *yorumlayıcı* olmasından alır. Fotoğrafçının ürettiği temsiller, objektifin önüne yerleştirmeyi seçtiği olaylar ve öznelere dair kişisel yorumlarıyla ilişkilidir. Portreledikleri olay ya da duyguları fotoğrafçının deneyimlediği ya da onlara 'tanık olduğu' gerçeğiyle meşru kılınırlar ve böylece daha geniş bir gerçeklik iddiasında bulunurlar. Fotoğraf makinesinin ürettiği bir görselin görünürdeki objektifliği, *temsil meşruluğu* sağlayarak belirli bir metnin anlamını sağlamlaştırmaya yardım edebileceğinden, fotoğraflar sadece birer kayıt değildir. Dolayısıyla, fotoğrafçının öznesine yorumlayıcı yaklaşımı ile görünüşte objektif fotoğraf görselinin ilişkisi, belgesel çalışma için, onu görüş olmanın ötesine yerleştiren bir konum oluşturur. Fransız hümanist fotoğrafçılık paradigmasının oluşturmacı temsil modeli içinde nasıl anlaşılabileceğini bu anlamda görmeye başlayabiliriz.

Fransız hümanist fotoğrafçılık paradigmasının savaş sonrası yeniden inşa döneminde kapsayıcı bir kimlik olarak 'Fransızlığın' inşasına nasıl katkıda bulunduğunu düşünmek önemli. Ancak bu bağlamda ulusal kimliğin inşasını, temsil edilme şeklinden net bir şekilde ayıramayız. Hümanistler kendi Fransızlık imajlarını inşa etmek için belirli temalara tutundularsa bunun nedeni, daha önce de tartışıldığı gibi, Fransız olmanın ne olduğuna dair belirli fikirlere sahip olmaları ve ayrıca bu fikirlerin politik-etik idealler ile görsel olarak gözlemlenebilir davranışlarla simetri içinde olmasıydı. Başka Fransızlık 'modelleri' de mümkün olabilirdi. Hümanist temsil çalışmalarının bütününden elde ettiğimiz şey, ulusal kimliğin özel bir alaşımıydı ve daha önce de öne sürdüğüm gibi, bu fotoğraf makinesiyle üretilen görsellerin görünüşteki objektifliğinin *temsil meşruiyeti* ile sağlanıyordu. Hümanizm 1940'lar ve 1950'lerde Fransızlığın özüne birleşik bir temsil sunuyordu ama bu temel anlamda ne gerçek ne de ayrıcalıklıdır –kendisini *faux témoin* (sahte tanık) olarak tanımlayan Robert Doisneau'nun kabul ettiği bir nokta.

Öznel yorumların işle çok yakından ilişkili olduğu gerçeği, günümüzde temsillerin uyandırdığı ilgiyi açıklamaya yardımcı oluyor. Bu temsillerin 1980'lerden beri yeni bir izleyici kitle-

sinde fazlasıyla popüler hale geldiği gerçeğini görmezden gelemeyiz. Örnek olarak bir fotoğrafçıyı alırsak, Robert Doisneau'nun *Le baiser de l'Hôtel de Ville*'in 1985'ten beri resmi formda bir poster olarak yarım milyon kopyanın üzerinde sattığını biliyoruz. Yasadışı olarak kopyalanan versiyonlar, bütün dünyada oldukça fazla miktarda satıldı, bu sayıyı milyonlara çıkartıyor. 1992 yılında gerçekleştirilen bir anket, Fransız halkının yüzde 31'inin Robert Doisneau'yu tanıdığını ortaya koydu. Ama Doisneau sadece buzdağının görünen kısmı: bütün hümanist çağdaşları 1980'ler sonu ve 1990'lar başında benzer bir 'yeniden keşfedilme' fenomeni yaşadı. Görünüşe göre Fransızlar (ve dünyanın geri kalanı) bu fotoğraflarda heyecan verici ve çekici bir şey bulmuş. Peki buldukları şey ne?

Tabii ki bu bölümü tamamlarken 1945-1960 döneminde Fransızlığa dair Fransız hümanist temsillere duyulan nostaljiye kapsamlı bir açıklama getiremem ama yarattıkları ilgiyi açıklamaya yönelik birkaç faktör sunulabilir. Birincisi, Fransız toplumunun 1980'lerde Kuzey Afrika kökenli insanların yoğun olarak yaşadığı bölgelerle bağlantılı olarak kentli bozulma ve sosyal düzensizlik sorunları yaşamaya başladığı gerçeği, milliyetçi partilerin gördüğü desteğin artmasına yardımcı oldu. Jean-Marie Le Pen'in *Front Nationale*'i seçmenlerin yaklaşık yüzde 15-20'sinin sempatisini kazandı (anketlerde) ama seçimlerdeki başarısı daha düşük seviyede kaldı. Böyle bir bağlamda, Fransız 'kimliği' hakkındaki fikirler tartışmalı ve değişken bir hal aldı. 1940'lar ve 1950'lerde Fransız yaşamının siyah-beyaz fotoğraflarında bu konular kolayca çözülecek, sorun yaratmayan özellikte görünür.

İkinci olarak, 1970'ler ve 1980'lerin başında ağır işlerin azalması ve endüstri merkezlerinin ortadan kaybolması – madenciler, gemi inşaatçıları, çelik işçileri vs. için travmatik bir deneyimdi– savaş sonrası dönemdeki ulusal hayat özelliğini bir kenara attı. Fransız toplumunun *classe ouvrière*'in emeği üzerinde kurulduğu yolundaki ortak kanıyı bozdu. Le Pen'e verilen desteğin büyük kısmının şimdiye dek Fransız komünist partisini desteklemiş olan işçilerden gelmesi tesadüf değildir. Fransız hümanizmi fotoğrafları, bir kez daha *classe ouvrière*'i kahramanca ve dayanışmacı bir karakterde temsil etme

eğilimindedir. Bu fotoğraflara duyulan nostalji, iş ve ekonomik koşulların daha güvenli olduğu bir zamana geri dönme umudunu ifade ediyor olabilir.

Üçüncü olarak, kentleşme ve özelleştirme gerçekleri, arabanın her yerde yaygınlaşması, sokağın gittikçe daha tehlikeli bir yer haline geldiği –hem çocuklar hem de yetişkinler için– bir duruma yol açtı. Hümanistlerin fotoğraflarında hayat, şehrin kamusal alanlarında gerçekleşir. Özelleşmemiştir ve araba tehdit olarak ortaya çıkmaz.

Hümanistlerin modern hayata aşikâr bir zıtlık sunduğu fotoğrafların örneklerini kolayca çoğaltabiliriz. Ancak zıtlıklarda en açık olan şey, hayatın 'o zaman' 'altın çağ'da göründüğüdür: zor ama ödüllendiricidir, çatışma ve tartışmalardan yoksun değildir ama sıcak bir topluluk ruhuna sahiptir; herkes dönemin zorluklarını paylaşır, sosyal, kültürel ve etnik farklar eşitlenmiştir. O zaman hümanist paradigma, bütün modern sorunların mucize eseri yok olduğu, 'ideal' bir Fransız kimliği imajı sunarak ortaya çıkar: tıpkı L. P. Hartley'in ünlü görüşü "Geçmiş başka bir ülke, orada her şeyi farklı yaparlar"da olduğu gibi.

Bu noktada, sadece görsel gerçekleri nakletmekten çok uzak olan sosyal belgesel fotoğrafçılığın yoğun ölçüde belirsizlik taşıyan bir temsil formu olduğu ve genellikle içinde inşa edildiği paradigmayı temsil ettiği sonucuna varmak çok kolaydır. Fransa'nın savaş sonrasındaki geçmişini ve özellikle de ülkenin özgürleşmenin hemen ertesindeki dönemde içinde olduğu atmosferi incelemek, Fransız hümanist fotoğrafçılığının 1945-60 arasındaki dönemde nasıl Fransa ve Fransız kimliğine dair belirli bir bakış açısı geliştirip yaydığını açıkça ortaya koyar. Bu, 1980'ler ve 1990'larda başka bir rol oynamak üzere yeniden ortaya çıkacak bir görüştür.

Referanslar

AGEE, J. ve EVANS, W. (1965) *Let Us Now Praise Famous Men*, Londra, Peter Owen (ilk yayımlanma tarihi 1941).

BERGER, J. (1982) 'Appearances', Berger, J ve Mohr, J. *Another Way of Telling*, Londra, Writers and Readers.

BORNE, D. (1992) *Histoire de la Société Française depuis 1945*, Paris, Armand Colin.

BRANDT, B. (1938) *A Night in London*, Londra, Country Life.

CALDER, E. ve BOURKE-WHITE, M. (1937) *You Have Seen their Faces*, New York, Viking Press.
CALI, F. (1952) *Sortilèges de Paris*, Paris, Arthaud.
CARTIER-BRESSON, H. (1952) *Images à la Sauvette*, Paris, Tériade.
CENDRARS, B. ve DOISNEAU, R. (1949) *La Banlieue de Paris*, Paris, Editions Pierre Seghers.
COLETTE ve IZIS (BIDERMANAS) (1953) *Paradis Terrestre*, Lausanne, La Guilde du Livre.
DAVIS, K.F. (1995) *An American Century of Photography: from dry plate to digital, The Hallmark Photographic Collection*, New York, Harry N. Abrams Inc.
DE THÉZY, M. ve NORI, C. (1992) *La Photographie Humaniste 1930-1960: histoire d'un mouvement en France*, Paris, Editions Contrejour.
DOISNEAU, R. (1955) *Instantanés de Paris*, Lausanne, Editions Claire-Fontaine.
DUMAZEDIER, J. (1962) *Vers une Civilisation des Loisirs*, Paris, Editions du Seuil.
FULTON, M. (ed.) (1988) *Eyes of Time: photojournalism in America*, Boston, MA, Little, Brown and Co.
GALASSI, P. (1987) *Henri Cartier-Bresson: the early work*, New York, The Museum of Modern Art.
GODWIN, F. (1990) *Forbidden Land*, Londra, Jonathan Cape.
HAMBOURG, M.M. ve PHILLIPS, C. (1994) *The New Vision: photography between the World Wars*, New York, Metropolitan Museum of Art ve Herry N. Abrams Inc.
HAMILTON, P. (1995a) *Willy Ronis: photographs 1926-1995*, Oxford, Museum of Modern Art.
HAMILTON, P. (1995b) *Robert Doisneau: a photographer's life*, New York, Abbeville Press.
IZIS (BIDERMANAS), COCTEAU, J. ve diğerleri (1950) *Paris des Rèves*, Lausanne, La Guilde du Livre.
JONES-GRIFFITHS, P. (1971) *Vietnam, Inc.*, New York, Collier Books.
KUHN, T.S. (1962) *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, IL, University of Chicago Press.
LANGE, D. ve SCHUSTER TAYLOR, P. (1939) *An American Exodus: a record of human erosion in the thirties*, New York, Reynal and Hitchcock.
LARKIN, M. (1988) *France Since the Popular Front: government and people 1936-1986*, Oxford, The Clarendon Press.
LEMAGNY, J-G. Ve ROUILLÉ, A. (1987) *A History of Photography: social and cultural perspectives*, Cambridge, Cambridge University Press.
MAC ORLAN, P. (1934) *Paris Vu par André Kertész*, Paris, Société des Editions d'Histoire et d'Art.

PRÉVERT, J. ve IZIS (BIDERMANAS) (1951) *Grand Bal du Printemps,* Lausanne, La Guilde du Livre.
PRÉVERT, J. ve IZIS (BIDERMANAS) (1952) *Charmes de Londres*, Lausanne, La Guilde du Livre.
RONIS, W. ve MAC ORLAN, P. (1954) *Belleville-Ménilmontant*, Paris, Arthaud.
SALGADO, S. (1993) *Workers: an archaeology of the industrial age*, Londra, Phaidon.
SORLIN, P. (1971) *La Société Française*, Cilt II, 1914-1968, Paris, Arthaud.
STEINBECK, J. (1966) *The Grapes of Wrath*, Londra, Heinemann (ilk yayımlandığı tarih 1938).
STOTT, W. (1973) *Documentary Expression and Thirties America*, Londra, Oxford University Press,.
TAGG, J. (1988) *The Burden of Representation*, Londra, Macmillan.

3. BÖLÜM
BAŞKA KÜLTÜRLERİ SERGİLEMENİN POETİKASI VE POLİTİKASI
Henrietta Lidchi

İçindekiler

3. BÖLÜM İÇİN OKUMALAR

OKUMA A: Genç John Tradescant, '*Musaeum Tradescantianum*'dan Bölümler'

OKUMA B: Elizabeth A. Lawrence, 'Sessizliği Konuşuyor: Little Bighorn Muharebesi'nden Sağ kurtulan At'

OKUMA C: Michael O'Hanlon, 'Paradise: Yeni Gine Yaylalarını Resmetmek'

OKUMA D: James Clifford, 'Paradise'

OKUMA E: Annie E. Coombes, 'Bilginin Kavşağında Materyal Kültür; Benin "Bronzları" Vakası'

1. GİRİŞ

Başlığın akla getirdiği gibi bu bölüm, kitabın ana teması olan temsil konusunu genişletiyor. Nesneleri veya daha belirli olarak nesnelerin sergilenmesi yoluyla anlam üreten *temsil sistemlerini* konu alıyor. Önceki iki bölüm gibi temsil süreciyle (anlamın inşa edilme ve dil ve nesneler yoluyla aktarılma şekli) ilgileniyor. Tekil *temsilin* (eylem ya da süreç) yanı sıra *temsiller* (sonuçta ortaya çıkan oluşum ya da ürünler) üzerinde de düşünüyor. Bu bölümün farklılaştığı yer dili değil, sınıflandırma ve sergileme yoluyla anlamın nasıl yaratıldığını inceliyor olması. Dahası, bu süreci 'etnografik' olduğu söylenen nesneler bağlamında özel olarak ele alıyor. Yani bu bölüm, etnografya müzeleri, başka bir deyişle temsil stratejileri 'başka kültürlerin' etnografik ya da insan eseri nesnelerini ön plana çıkartan kuruluşlarla ilgili. Ancak, bu temsil sistemlerinin nasıl karşılandığı sorusunu tam anlamıyla yanıtlamayı amaçlamıyor. Tüketim konusu burada detaylı bir şekilde ele alınamayacak kadar uzun (ama kısa bir tartışmayı bölüm 5.5'te bulabilirsiniz); daha kapsamlı bir tartışma için bkz. **du Gay**, ed. 1997.

Etnografik sergi ve sergilemelerini neden mi araştırıyoruz? Çünkü etnografya müzeleri kararlı bir şekilde temsil sorunlarına eğildiler. Müze küratörleri artık otomatik olarak koleksiyonları hakkında mutlak bilgi sahibi kişiler olarak algılanmıyor; müzeler artık sadece bilgi ve aydınlanmayı teşvik eden, otomatik olarak tarihsel ve kültürel açıdan önemli etnografik nesnelerin bulunduğu alanlar olarak saygı toplamıyor. Batı'nın başka kültürleri sınıflandırma, kategorilere ayırma ve temsil etme şekli, bazı tartışmaların konusu olarak öne çıkmaya başlıyor.

Son zamanlarda müzelere dair iki kritik eleştiri geliştirildi. Bu eleştirilerin her ikisi de temsile *yorumlayıcı* bakış açısını benimsiyor. Birincisi *göstergebilimden*, sergilerin başka kültürlerin temsillerini oluşturma yollarının çeşitliliğini analiz etmek için dilin anlam inşa etme ve aktarma şeklinden çıkarttığı sezgileri kullanıyor. Bu eleştiri, anlamların nasıl inşa edilip üretil-

diği hakkında düşünerek öncelikle sergilemenin göstergebilimi ya da *poetikası* üzerine eğiliyor. İkinci eleştiri, söyleme dair soruları, müzelerin ve koleksiyonculuğun tarihsel doğasını öne çıkartıyor. Etnografya müzelerinin yükselişiyle Batı kültürlerinin yayılması arasında bir bağ olduğu görüşünü savunuyor. Bu eleştiri, başka kültürlere dair sahip olunan bilgi ile emperyal uluslar arasındaki bağı keşfederek temsil konusunu sergileme *politikasının* ışığı altında ele alıyor.

Dolayısıyla bu bölüm sergilemenin hem *poetikası* hem de *politikası* üzerinde düşünüyor. Bunu yaparken 1. Bölümde çizilen çift yönlü yapıyı temel alarak *dil* ve *anlama* odaklanan yaklaşımın karşısına *söylem* ve *söylemsel uygulamaları* yerleştiriyor. Bu eleştirilerin özündeki farklar, vaka çalışmaları ile ortaya konulacak. Bunlardan kazanılan içgörü, nesneler, sergiler ve müzelerin başka kültürleri temsil etmekte nasıl işlev gördüğünü tartışmak için belirli bağlamlarda kullanılacak.

Bölüm dört ana kısma ayrılıyor. 2. kısım giriş niteliğinde birkaç işleyiş tanımı sunuyor. Öncelikle 'müze' ve 'etnografya'dan ne kastedildiği inceleniyor. Ardından, bir sergi ya da müze bağlamında anlamın nasıl üretildiği üzerinde düşünmeye giriş olarak nesnelerin nasıl anlam kazandığı konusu ele alınıyor.

3. kısım, müzelerin başka kültürleri temsil etme yöntemlerinden biriyle (sergi) ilgileniyor. Bir vaka çalışmasından faydalanılarak etnografik sergilemelerin anlam araçları olan nesne, metin ve fotoğrafların belirli bir tarihsel anda belirli insanların temsilini oluşturmak için nasıl kullanıldığını vurgulanıyor. Bu kısmın odak noktası, 1993 yılında Museum of Mankind'da [İnsanlık Müzesi] – British Museum'un Etnografi Bölümü – *Paradise: Change and Continuity in the New Guinea Highlands* [Cennet: Yeni Gine Yaylalarında Değişim ve Süreklilik] başlığıyla açılan bir sergi. 3. kısmın konusu sergilemenin *poetikası.*

4. kısım oluşturma konusu ve sergi kavramının ötesine geçip müzenin politikası sorununu ele alan eleştirileri keşfediyor. Bu eleştirinin ana dayanağı bilgi ve güç arasındaki ilişki. Buradaki odak noktası, koleksiyon yapma ve düzenleme etkinliklerini nötr ve masum eylemler olmaktan çıkarıp, başkalarının 'kültürünü' tanımak ve ona sahip olmak yolunda bir araç olarak ortaya çıkan kuruluşlar. Bu kısım Benin Bronzları

olarak bilinen eserlerin bir araya toplanması ve yorumlanmasını detaylı olarak ele alıyor.

Son olarak, 5. kısım bölüme kısa bir final oluşturarak küratörlük etkinliklerinin nasıl tartışmaya açık bir alana dönüştüğünü ve bu bölümde ele alınan eleştirilerin öne çıkan noktalarının koleksiyon yapma, depolama ve sergileme politikalarına nasıl somut etkilerde bulunduğunu açıklıyor.

2. TANIMLARI YERLEŞTİRMEK, ANLAMLARI TARTIŞMAK, NESNELERİ SEZMEK

2.1 Giriş

2. kısım, kilit önemdeki terimler hakkında düşünerek başlıyor: 'müze', 'etnografya', 'nesne', 'metin' ve 'bağlam'. Bir müzenin anlamı ve işlevi hakkında, alternatif tanımları analiz ederek düşünmek, sonraki bölümlerde bu terimlerin altında yatan modern kullanım ve varsayımları sorgulamak için bir temel oluşturacak. 2. kısım, müzenin tarihsel olarak oluşturulmuş bir alan olduğunu savunuyor ve bunu bir etnografya müzesinin modern tanımlarını vurgulamak için kullanıyor. Ardından, anlamlarının inşa edilme şeklini araştırmak için 'nesnelerin' konumu üzerinde düşünüyor. Comanche adında alışılmadık bir at vakasını kullanarak, en sıradan nesneye bile bir değer yüklenebileceğini, böylece tartışmalı anlamın bir aracına dönüştürülebildiğini gösteriyor.

2.2 Müze Nedir?

Sözlükte 'müze'nin tanımına bakarsanız, muhtemelen burada seçtiğim işlevsel tanıma *benzeyen* bir tanımla karşılaşacaksınız: "Müzeler; nesneleri, insan yapımı eşyaları ve çeşitli türlerde sanat eserlerini edinmek, korumak, sağlamak ve sergilemek amacıyla vardır" (Vergo, 1993, s.41). Ama şunu da sormamız gerekir: bu tanım asli mi yoksa tarihsel mi? Müzelerin tanımı ve yorumlanması zaman içinde değişir mi?

Bu soruyu yanıtlamak için müzenin daha eski, alternatif bir tanımını arayalım. Müze (*musaeum*) kelimesinin klasik etimolojisini araştırırsak onun iki anlamı kapsayabileceğini buluruz. Bir yandan, "Şiir, müzik ve serbest sanatların dokuz tanrıçasının yaşadığı mitolojik yer" yani, "Esin perilerinin ikamet ettiği

yer" (Findlen, 1989, s.60) anlamına gelir. "Esin perilerinin başlıca uğrak yeri" olarak doğa, en düz anlamıyla bir müzedir. Terim, aynı zamanda, ilim ve araştırmaya adanmış bir kamusal alan olan İskenderiye Kütüphanesi'ni de işaret ediyordu. Bu erken klasik dönem etimolojisi, müzenin yayılma potansiyeline yer veriyor ancak mekânsal parametreleri belirtmiyor: açık bahçeler ve kapalı çalışma alanları müze olmak için eşit ölçüde uygun alanlardır. Dolayısıyla müzeler merakı ve ilmi, özel ve kamu alanlarını karışık ve düzenli olanı uzlaştırabilirdi (Findlen, 1989, s.60-2).

16. ve 17. yüzyıllarda alternatif ve farklı bir terminoloji, kısmen koleksiyoncuların sosyal ve coğrafi konumuna bağlı olarak modern 'müzelere' uyarlandı. Avrupalı aristokrat ve prenslerin *Wunderkammer* ve *Kunstkammer*'ları ('mucize' ve 'sanat' dolapları), kişisel 'doğa tiyatroları', 'nadir eşya dolapları', bilgin ve bilimsel koleksiyoncunun *studiolo*su ile çağdaştır. İngiliz koleksiyonculuğu toplum düzeyini 'düşürdü': İngiliz alimler 'sanat ve doğadan ilginç örnekler' toplayarak kıta Avrupası'ndaki benzerlerinden daha az düzenli ve hiyerarşik koleksiyonlara sahip dolaplar oluşturdular (MacGregor, 1985, s.147). Sınıflandırma sistemlerine, bunların oluşturduğu ve açığa vurduğu dünya temsiline daha yakından bakmak için bir İngiliz 'ilginçlik dolabı' ya da 'nadir eşya dolabı'nın (nadir ve çarpıcı bir eser topluluğunu ayırt etmek için verilen isim) yapısını inceleyelim.

Botanikçi ve bahçıvan olan yaşlı John Tradescant, Berberi kıyısına yaptığı ilk ziyaretlerinden beraberinde getirdiği bitki ve doğal türlerden oluşan bir 'nadir eşya dolabı'nı kıta Avrupası'na inşa etti. Daha sonra, kısmen hamisi olan güçlü Buckingham Dükü'nün (sonrasında öldürülecekti) hevesi sayesinde, başkaları da Tradescant 'dolabı' sayısını artırmak için onu eser toplamakla görevlendirdi ama Tradescant'ın botanik merakının yanında bu, her zaman ikinci planda kaldı. Tradescant 1628 yılında, Lambeth'e yerleştikten sonra nadir eşya dolabını sürekli olarak genişleyen bir *musaeum*'a dönüştürdü. 1630'da Majesteleri'nin Bahçesi'nin sorumlusu olarak atanmasının ardından, koleksiyonu bütünüyle oğlu genç John Tradescant'a devretti.

Müzenin İçeriği neydi?

Mac Gregor'a göre (1985, s.152) bu koleksiyon 'eleştirel bir ayrım gözetilmeden' toplanan, çok çeşitli nesnelerin şekillendirdiği zengin bir karışımdan oluşuyordu. 1656 tarihli kataloğu '*Musaeum Tradescantianum* or A Collection of Rarities Preserved At *South Lambeth* neer *London*'da ('Musaeum Tradescantianum ya da Londra Yakınındaki Güney Lambeth'de Korunan Nadir Eşyalar Koleksiyonu') genç Tradescant müzenin içeriğini biraz detaylı olarak tarif etmişti.

OKUMA A

Bu bölümün sonundaki okuma metni A, genç Tradescant tarafından hazırlanan 1656 tarihli katalog 'Musaeum Tradescantianum or A Collection of Rarities Preserved At South Lambeth neer London'dan dört bölüm içeriyor. Bunları aşağıdaki soruların ışığında okuyun.

1. Bölüm, 1 ve 2 genç Tradescant tarafından kullanılan kategorileri detaylandırıyor. Bunlar nelerdir?

2. Bölüm, 3 ve 4'ü, bu kategorilere ne tür materyallerin dahil olduğunu ayırt etmek için inceleyin.

3. Bu sınıflandırmanın, bugün karşılaşmayı bekleyeceğiniz bir sınıflandırmadan farkları neler?

Bölüm 1 ve 2'de genç Tradescant 'materyallerini' iki türe ayırır –doğal ve yapay– ve bu türleri de kendi içinde alt kategorilere böler. Ayrıca materyalleri iki ayrı alanda sınıflandırır: Musaeum Tradescantianum'un kapalı iç alanı ve bahçedeki dış alan.

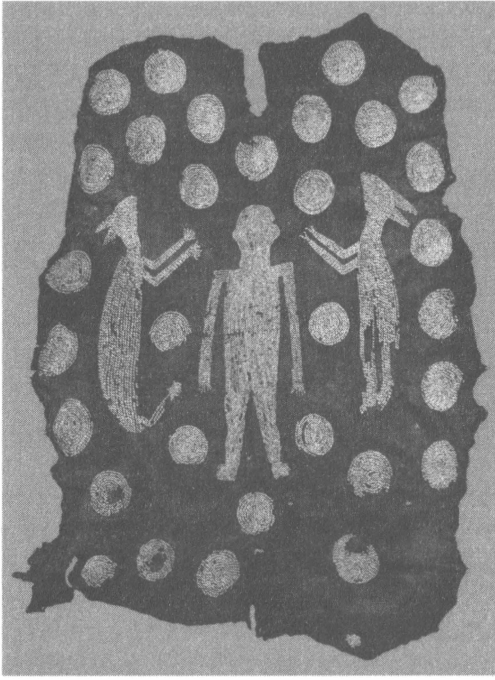
Doğal ve yapay 'materyaller' ya da *naturalia* ve *artificialia* arasındaki fark, görünürde doğal olarak oluşan ve doğadan elde edilen ama insan eliyle değişime uğramış nesneler arasındadır. Ancak her iki kategoriye dahil edilen 'materyaller' fazlasıyla çeşitliydi.

Bölüm 3 ve 4'te *naturalia* kategorisinin doğal olarak oluşmuş örneklerini ('Estridge', 'Pelikan' 'Yumurtaları'); mitsel yaratıkları ('Zümrüdüanka Kuşu', 'Griffon') ya da kaynak olma değerine sahip nesneleri (Batı Hindistan'dan Balıkçıl), alışılmadık bir bağlantıyı ('Westminster St. James'de ölen Casaway ya da Emeu') ya da türlerin 'ilginç' ve renkli doğasını ('Zümrüdü Anka kuşunun kuyruğundan iki tüy') içerdiğini görüyoruz. Kategoriler çok çeşitli materyal ve kaynakları kapsar. Kıta Avrupası'ndan toplanan doğal türler, Batı Hint Adaları ya da

Brezilya'dan toplananlarla bir aradadır; doğal türlerin parçaları bütün olanlarla birlikte sınıflandırılmıştır, tanımlanan nesneler tanımlanamayanlarla bir aradadır, yaygın kuşlar Mauritius 'Dodo'su ile birlikte sınıflandırılmıştır. Tradescant ve birlikte çalıştığı kişilerin doğal dünyayı sınıflara ve alt sınıflara ayırma şekli, bugünün standartlarıyla bakıldığında fazlasıyla kendine özgüdür: kuşlar (parçalara ayırmışlar), dört ayaklı hayvanlar, balıklar, kabuklu canlılar, böcekler, mineraller, egzotik meyveler (bkz. 2. Bölüm).

Niteleyici *artificialia* kategorisinde uygulanan sınıflandırmalar daha da eksantrik görünür. İlginç nesnelerden oluşan bu karışım, 'etnografik' nesneler (*Virginia* kralının cüppesi *Pohatan*, bkz. Figür 3.1); mitolojik referanslara sahip eserler (*Yunanistanlı Helen*'in doğduğu *Sarrigs*-Kalesi'nden Taş); insan becerisinin eseri olan nesneler (İç içe Fildişi Toplar); fantastik nesneler (*Wight Adası*'nda gökten yağan kan) ya da sadece ilginç olanlar (*İtirafçı Edward*'ın örgü eldivenleri) arasında bir denklik oluşturur. Koleksiyondaki nesnelerin çoğu 'nadir ya da nadir olduğu varsayılan nesneler' olarak sınıflandırılabileceğinden, 'nadir şeyler' kategorisi takdire bağlı gibi görünür (Pomian, 1990, s.46); örneğin Anne Boleyn'in gümüş işlemeli gece başlığı.

Katalogda yer alan bilgi ya da *yorumlar* belirli önceliklerin varlığını işaret ediyor. Doğal 'materyallerin' tarifleri, nesnenin ilginçliği ya da onunla kurulan bağlantının sıradışılığının kayda geçirildiği (egzotik meyve) durumlar haricinde, çoğunlukla oldukça objektif ve ekonomik özellikte. Doğaya yönelik bu kaleydoskopik bakış, modern doğal tarih koleksiyonlarında tipik olan (ve Pitt Rivers Museum'da etnografya koleksiyonlarına uyarlanan – bkz. 4. kısım) Linne'ci (ismini İsveçli botanikçi Linne'den alır) hiyerarşik sınıflandırma sisteminin öncülüdür. Yapay 'materyallerin' tarifi çoğunlukla daha eksiksizdir ama bu, sınıflandırılmalarına bağlıdır. Teknik ustalıkları ile öne çıkan nesneler bu ışıkta tarif edilirken, diğer nesneler şaşırtıcı doğaları açısından kayıt altına alınır (Balık bağırsaklarından yapılan Grönland palto takım). Bazı *artificialia'lar* iyi tanınmış tarihsel karakterlerle olan bağlantısı ya da egzotik kökenleri veya *Virginia* Kralı'nın cüppesi *Pohatan* örneğinde olduğu gibi her ikisi nedeniyle öne çıkar.



FİGÜR 3.1 Tradescant'ın nadir şeyler koleksiyonundan Powhatan Örtüsü, günümüzde Oxford, Ashmolean Müzesi'nde yer alır. Orijinalinde '*Virginia* Kralı'nın cüppesi *Pohatan'* olarak tarif edilmiştir.

Ancak tarifler bugün karşılaşacaklarımızdan çok farklıdır. 'Detaylı bilgi' ya da 'objektif tarif' diye adlandırılabilecek tarif çok azdır. Giysiler şekilleri, boyutları, renkleri, yaşları, onları yapan kişi ya da ünlü biri olmadığı takdirde sahipleri bakımından tarif edilmez. İçeriğindeki materyaller, dikkate değer olmadıkları sürece not edilmez; aynı şekilde *naturalia*'nın özellikleri de ancak sıradışı oldukları sürece not edilir. Bu 'materyallerin' nasıl, ne zaman ya da kim tarafından toplandığına dair bilgi yoktur. Tradescant'a göre önemsiz olan bu 'gerçekler' ya da bilgiler, günümüzde materyallerin uygun bir şekilde kataloglanması için vazgeçilmez unsurlar olarak kabul edilir.

Tradescant'ın müzesi neyi temsil eder?

Burada *temsil edilen* şey, doğal ve yapay dünyanın kafa karıştırıcı özelliğidir. 16. yüzyılın başlarında kafa karıştırıcı ve egzo-

tik çağrışımlara sahip, bariz şekilde sıradışı bir nesne 'ilginçliği' (koleksiyonu yapan kişi tarafından algılanan sıradışılığı) nedeniyle bir dolaba dahil edilmeyi hak ediyordu. Modern gözlemci için dahili ayarlama rastgele görünmektedir ve terminoloji ('nadir eşya dolabı' ya da 'ilginçlik dolabı') dolapların, kişisel (bilimsel olmayan ve değişken) tercihlerin yanıltıcı ürünleri olduğu görüşünü daha da güçlendirir. Ancak içlerindeki nesnelerin bol, fazla, çok çeşitli olduğu ve sınıflandırma sistemlerinin garip olduğuna dayanarak bu dolapları dağıtmak da bir hata olurdu. Bu baş döndürücü yapıların temelinde yer alan metotlar, o 'rasyonel' ilkeler, inkâr edilmiş olurdu:

> Bu koleksiyonlar ansiklopedik bir tutkuya sahipti, evrenin minyatür bir versiyonu olarak düşünülmüştü, her kategoriye ait nesnelerden örnekler içeriyor ve aksi takdirde insanoğlunun gözlerinden gizli kalacak evrenin bütününü görünür kılmaya yardımcı oluyordu.
>
> (Pomian, 1990, s.69)

İlginç ya da nadir nesnelerin koleksiyonunu yapmak özel bir tür merak halini işaret ediyor: 'Merak' geçici, meşru bir entelektüel arayış olarak ortaya çıktı ve açık, araştırıcı bir zihin anlamına geliyordu. Koleksiyoncuların sıradışı ve ilginç nesnelere olan ilgisi, insanoğlunun bir parçası olduğu doğayı 'tekrarlayan ya da tutarlı bir yasalar bütününe mahkûm' olarak değil, 'sınırsız çeşitliliğe ve yeniliğe tabi' bir fenomen olarak gören bir tutumdan doğmuştu (Shelton, 1994, S.184). Meraklı kişi için koleksiyon yapmak bir araştırmaydı. Peki, bu araştırmanın amacı neydi? Apaçık ve sıradan olanın ötesine geçmek, dünyanın işleyişini bütün boyutlarıyla kavramasına imkân sağlayacak gizli bilgiyi açığa çıkartmaktı (Pomian, 1990, s.57). Bilimin bu alternatif tanımı, 'hedefi evrensellikten başka bir şey olmayan bir programda yer alan temel unsurlar' oldukları için farklılığı ve çeşitliliği hoş görüyordu (Impey ve MacGregor, 1985, s.1). Yani Tradescant'ın benzersiz olan 'nadir şeyler dolabı' aynı zamanda, daha bütünleşmiş bir dünya algısını taşıyan ve zirvesine 16. ve 17. yüzyıllarda ulaşan, koleksiyon yapma amacına sadık kalan daha geniş bir sosyo-kültürel hareketin bir parçasıydı.

Tradescant'ların koleksiyonu başka bir nedenle sıradışıydı. Koleksiyon kişisel, kapsamlı ve çeşitliydi ama ayrıcalıklı değildi. İlginç türler ciddi bilim insanlarının *ve* halkın seyrine sunulmuştu:

Bu önde gelen ziyaretçilerden daha dikkate değer olan, koleksiyonu ücret karşılığı (görünüşe göre altı peni) görmek için yarışan sıradan insanlardı... Çünkü Tradescant'lar, koleksiyonlarını genel erişime açmalarıyla o dönemde İngiltere'de tanınan bütün koleksiyonculardan ayrılıyordu. Bu ziyaretçilerin çoğunun nadir eşyalara koleksiyonun kurucusuyla aynı anlayışla baktığı şüphesizdi.

(MacGregor, 1985, s.150)

Koleksiyon, bağış senediyle Elias Ashmole'ın mülkiyetine geçmiş, o da koleksiyonu Oxford Üniversitesi'ne bağışlayarak kendi adını taşıyan bir 20. yüzyıl kamu müzesine dönüştürülmesini garanti altına almıştır: Ashmolean.

Musaeum Tradescantianum'un bu incelemesi, müzelerin doğasına dair birkaç önemli noktaya ışık tutuyor.

1. *Temsil*: Bu sıradışı ve çeşitli maddelerin (doğal ya da insan eliyle üretilmiş) toplanması ve bir dolapta bir araya getirilmesi, dünyanın ilginçliklerinin şaşırtıcı birlikteliğini yarattı. Bunun sebebi, varoluşun çeşitliliğinin minyatür boyutta, eksiksiz bir *temsilini*, bir 'mikrokozmos', oluşturma girişimiydi.

2. *Sınıflandırma*: Dünyayı betimlerken, *Musaeum Tradescantianum* iki tür nesne arasında ayrım yapan bir sınıflandırma sistemi içinde çalıştı: *artificialia* ve *naturalia*. Diğer çağdaşı dolaplarda *antiqua* (geçmişten hatıralar) ve *scientifica* (alet-edevatlar vs.) kategorileri mevcuttu. Tradescant sınıflandırma sistemi gerçek ve mistik, antika ve modern, Yeni Dünya ve Eski Dünya arasında bugün bizim kullanabileceğimiz ayrımları uygulamadı. Müze tarafından üretilen dünyanın temsili, orijinal koleksiyoncular ve katalogcular için tarihsel olarak belirli bir bilgi ve bilim formuna göre mantıklı-tutarlı olan bir sınıflandırma ve koleksiyon kurallarını uyguladı ancak günümüzde bunlar bize uygunsuz görünebilir.

3. *Gerekçelendirme*: *Musaeum*, başkalarına öğretmek ve onları bu yaklaşımın destekçileri yapmak için dünyayı özetlemeyi amaçlayan anlayışta, dünyanın *gerekçeli* bir temsilidir. Dahası,

zamanı için oldukça sıradışı bir şekilde, bu temsil bilim insanlarından daha geniş bir kitleyi hedef almıştır.

4. *Yorumlama*: Bu bölümün başında sunduğumuz tanıma, yani "Müzeler nesneleri, insan yapımı eşyaları ve çeşitli türlerde sanat eserlerini edinmek, korumak, sağlamak ve sergilemek amacıyla vardır" tanımına geri dönersek, *Musaeum Tradescantianum*'un bu tanıma, modern bir müzenin uyabileceği kadar uyduğunu görürüz. Yine de *Musaeum Tradescantianum*'un bu etkinliklerde benimsediği tavır ve ruh oldukça farklıdır. Bu, özellikle sınıflandırma şeklinde çok açıktır. *Musaeum Tradescantianum*'un elde etme, saklama, koruma ve sergileme şekli, harika şeyler karışımı olarak isimlendirilebilecek nesnelerde anlam gören, farklı bir dünya görüşüne uygundur; sınıflandırmanın teolojik ilkelerini terk etmiş ama henüz bilimsel olanları da benimsememiş olan mantıklı bir bakış açısıdır (Pomian, 1990, s.64).

Yani, belki de beklenmedik bir şekilde ilk baştaki tanımımızın hâlâ geçerli olduğunu görüyoruz ama daha da önemlisi, bir müzenin sadece *nesnelerle* değil, -şimdilik, *fikirler diyebileceğimiz şeylerle*- dünyanın ne olduğu ya da olması gerektiğine dair anlayışlarla ilgilendiği görüşünü kabul ettik. Müzeler sadece objektif tanımlar ya da mantıklı kümeler sunmaz; temsiller oluşturur ve tarihsel açıdan belirli perspektifler ya da sınıflandırma şemalarıyla uyumlu olarak onlara değer ve anlam atfeder. Dünyayı nesneler yoluyla yansıtmaktan çok, geçmiş ve bugünün dünyasının temsillerini harekete geçirmek için bu nesneleri kullanır.

Bu, bütün müzeler için geçerliyse bir 'etnografya' müzesi ne tür bir sınıflandırma şemasını benimsemeli ve ne tür temsilleri harekete geçirmelidir?

2.3 Etnografya Müzesi Nedir?

Buna yanıt vermek için 'etnografya' kelimesinin ne anlama geldiğini bilmemiz gerekiyor.

Etnografya, 'insanlar/ırk/ulus' anlamında ethnos ve 'yazma/tarif etme' anlamında graphein'den gelir. Yani yaygın bir tanım, etnografyanın 'insan uluslarını alışkanlıkları, gelenekleri ve farklı noktaları ile tanımlamayı' amaçladığını ifade eder. Etnografya tanımının bilim ve farklılık kavramlarını içermesi

gerektiği bilgisiyle karşı karşıyayız. Gerçekte etnografya, bir dizi anlam edinmiş bir kelimedir. Modern kullanımda derinlemesine ampirik araştırmayı ve araştırmacı ile araştırma öznesi arasındaki uzun-yoğun etkileşime dayanan ve çoğunlukla 'etnografik bir metnin' üretilmesiyle sonuçlanan bir veri toplama tekniği çeşitliliğini tanımlamak için 'etnografya' terimi kullanılır. Ama tarihsel olarak tanımı çok daha belirlidir. İngiliz bağlamında 'etnografya' *antropoloji* (en genel anlamda, insanın ya da insanlığın bilimi) ve *etnoloji* (ırkları, insanları ve birbirleriyle olan ilişkileri, belirgin fiziksel ve diğer özelliklerini göz önüne alan bilim) beşeri bilimleriyle bağlantılı araştırma metotlarını ve metinleri işaret eder. Yani birisi günümüzde etnografya müzelerinden bahsettiğinde, onları, kendisi de bir araştırma tekniğiyle birleşen, etnografik saha çalışması ve bu çalışmalarda sunulan spesifik etnografik metinler, ayrı bir disiplin ve teorik çerçeve içine (antropoloji) yerleştirmektedir.

19. yüzyıla kadar, günümüzde 'etnografik' nesneler olarak etiketleyeceğimiz şeylerin çoğu istikrarsız ve rastlantısal bir şekilde toplanıyordu; bunlar, değeri farklılığında ya da 'ilginçliğinde' yatan nesnelerdi. Bu nesnelerin etnografik olarak etiketlenip bir 'etnografya' müzesi ya da bölümüne yerleştirilmesi için, onları böyle sınıflandıracak bir beşeri bilimin gelişmesi gerekiyordu ve böylece farklı bir sınıflandırma sistemi başlatıldı; onları toplamak için başka amaçlar yaratıldı. Müze bağlamında etnografya ve etnoloji koleksiyonları, 19. yüzyıl sonları ve daha güçlü bir şekilde 20. yüzyıl başlarında bir beşeri bilim olarak ortaya çıkan antropolojinin öncülü oldu. Ama antropolojinin bir akademik disiplin olarak yükselişi, müzelerdeki etnografya bölümlerinin yükselişiyle çok yakından bağlantılıdır (4. kısım). Bu yeni beşeri bilimin (antropoloji) ama aynı zamanda daha eski kültür bilimlerinin de (etnografya ve etnoloji) incelemeyi amaçladığı şey, sınırlı kalmaksızın, öncelikli bir şekilde Avrupalı olmayan insanlar ve ulusların yaşam tarzlarını incelemekti. Dolayısıyla, etnografya müzelerinde kurulan sınıflandırma sistemi ağırlıklı olarak coğrafi ya da sosyal özellikteydi. Etnografya müzelerinin koleksiyonlarında sahip oldukları nesneler, bir zamanlar 'egzotik', 'yazıyı tanımayan', 'ilkel', 'basit', 'vahşi' ya da 'ortadan yok olmakta olan ırklar' olduklarına inanılan ve şimdi, diğer adların yanı

sıra 'aborijin', 'yerli', 'ilk uluslar', 'otoktonüs' olarak tanımlanan gruplar tarafından yapılmış ya da kullanılmıştı: kültürel formları tarihsel olarak, Çin, İslam ya da Mısır gibi diğer Avrupalı olmayan sofistike medeniyetlerle karşılaştırılan ve tarihlerinde bazı anlarda kâşiflerle, tüccarlarla, misyonerlerle, sömürgecilerle ve en son ama kaçınılmaz olarak, batılı antropologlarla karşılaşmış olan insanlar ya da uluslar.

Yani 'etnografya müzeleri' ya da 'etnografya sergileri'nden bahseden kişi, 19. yüzyılın ortasından itibaren antropolojik inceleme için uygun bir hedef olarak kabul edilen, insanların 'materyal kültürü'ne dahil olan nesneleri ön plana çıkaran kurum ya da sergileri tanımlar. Etnografya müzeleri, belirli türde temsiller üretir, antropolojik teori ve etnografik araştırmanın çerçevelediği belirgin sınıflandırma sistemlerini harekete geçirir. Etnografya müzeleri ile ilgili not edilmesi gereken şey, sadece *doğal* ayrımları yansıtmakla kalmayıp, belirli bir disiplinin objektifinden süzülerek görüldüğünde inandırıcılık kazanan *kültürel* ayrımlar yaratmaya yaramalarıdır. Coğrafi ve sosyal ayrımlar inşa edilir ama eşit ölçüde tarihsel olarak konumlanırlar: 'Batı ve Geri Kalanı' (the West and the Rest) olarak adlandırılan şeyler arasındaki güç mücadelesi (Hall, 1992). Genel kanıların tersine, antropoloji biliminin, 'güç' olan ya da olmayan bütün bilimler gibi, temel olarak *bir keşif bilimi* değil, *icat bilimi* olduğunu ileri sürebiliriz. Başka bir deyişle, kültürel farkın temel doğası *yansıtıcı* olmak değildir; belirli bir yerde, belirli bir tarihi anda ve belirli bir bilgi tabanında ortaya çıkan belirli bir dünya görüşüne uygun olarak, bu farkı sistematik ve tutarlı bir şekilde sınıflar ve *oluşturur*. Yani herhangi bir tarihsel birleşmede, 'müze' ve 'etnografya'nın belirli tanımları sabit olmayan anlamlandırıcılar, belirli kültürel uygulama türlerine eklemlenip onlara anlam veren isimlendirme aygıtları olarak işlev görür. Temel değildirler, koşullara bağlılar.

2.4 Nesneler ve Anlamları

Bir müzenin koleksiyonlarının özünü oluşturan eserler, bütün bu sürekli değişkenlik ve koşullara bağlılığın ortasında bu işi istikrarlı bir şekilde yapabilir mi? Tam olarak değil. Böyle bir istikrar müze nesnelerinin (ve genel olarak nesnelerin) iki

dikkate değer özelliği arasındaki birleşmeye dayanır: **fiziksel varlıkları** ve **anlamları**. Şimdiki bölümde bu ikisi arasındaki diyalektiği inceleyecek ve anlamlarının nasıl sınıflandırma sistemi değişikliğine dönüştüğünü göreceğiz.

Toplanan nesneler (ve yazılı kayıtlar, kendileri nesnedir) bazen müzelerin geçmiş ve bugün arasında sahip olduğu en kalıcı ve sağlam bağlantı olarak tanımlanırlar. "Başka insanların eserleri onlardan bekleyebileceğimiz en 'objektif' veriler arasındadır ve çok daha zor olan kültürel anlamları yorumlama işine başlanacak anlaşılır bir temel sunarlar" (Durrans, 1992, s.146).

Yani nesneler sıklıkla geçmişten belgeler ya da kanıtlar olarak tanımlanır ve zaman, mekân ve tarihsel durumsallıklardaki değişimlerin ötesine geçen kültürel özlerin saf materyal cisimleşmeleri olarak kabul edilirler. Fiziksellikleri bir istikrar ve objektiflik vaadi ortaya koyar, istikrarlı, net bir dünya sunarlar.

Ama bu bir sadeleştirme ve *anlam* sorununa baktığımızda bunu görebiliriz. Sosyal dünyanın bu fiziksel göstergelerine kalıcı objektif kanıt olarak bakmak, tartışılmaz fiziksel varlıkları ve sürekli değişen anlamları arasında bir ayrım yapmakta başarısız olmak demektir.

> Metaforlarla ilgili sahip olduğumuz bütün sorunlar, nesneleri tanımladığımızda yeni bir kılıkla başlarını kaldırır. Dilin bizim için hazırladığı açmazlardan, kelimelerin göstergebiliminden nesnelerin göstergebilimine dönerek kaçamayız. Nesnelerin bize daha sağlam, net bir dünya sunmasını ummak yanıltıcı olurdu.
>
> (Douglas, 1992, s.6-7)

Bir nesnenin fiziksel varlığının durağanlığı, anlam seviyesine ilişkin bir güvence veremez. Müze bağlamında, varlığın ve anlamın sağlamlığı arasında bir birleşme teşvik edilebilir. Nesnenin varlık ve anlamdaki sabit konumu, müzelerin halkın gözünde koruyan, toplayan, sergileyen ve ulusun materyal varlığını bilimsel bir anlayışla ele alan büyük kuruluşlar olarak temsiliyle desteklenir. Müze koleksiyonu oluşturma eyleminin halkın gözünde yorumlayıcı olmaktan çok tanımlayıcı bir etkinlik olarak algılanması bu çıkarımı daha da fazla destekler. Ama eserlerin müze koleksiyonlarına 'ait olmadıkları' açıktır:

toplanmışlar, yorumlanmışlar ve sergilenmişlerdir; bunların hepsi de amaçlı ve kasıtlı eylemlerdir (3 ve 4. kısımlarda göreceğimiz gibi). Diğer tarihsel olayların tersine, eserler geçmişe ait orijinal ana materyaller olarak nispeten bozulmadan korunabiliyorlarsa, bu ana ya da 'orijinal' anlamlarının da bozulmadan korunduğu anlamına *gelmez* çünkü bu eserlerin özellikleri nadiren hatırlanabilir ya da tekrarlanabilir. Dolayısıyla, fiziksel varlık ve anlam arasındaki ayrımın korunması şarttır.

Bu noktayı bir örnekle açıklamak faydalı olabilir. Aşağıdaki metinde oldukça dünyevi bir nesnenin zaman içinde anlamını nasıl değiştirebileceğine göz atacağız.

OKUMA B

Elizabeth A. Lawrence'ın 'Sessizliği konuşuyor: Little Bighorn Muharebesinden sağ kurtulan at'tan alınan düzenlenmiş bölümleri (bu bölümün sonundaki Okuma B) atın bir nesne olarak değerinin nedenlerine özel bir dikkat göstererek okuyun ve notlar alın. 1. Bölümde tanıdığınız göstergebilim araçları atın bir nesne olarak değişen anlamını anlamakta size nasıl yardım edebilir?

Lawrence'ın makalesi sıradışı bir atın hayatını –Comanche (Figür 3.2)– ve değişen anlamını kataloglamak amacıyla, ölümünden sonra sahip olduğu, bir eser olarak sıradışı hayatını içeriyor. Yaygın beklenti, içi doldurulmuş bir atın büyük bir ihtimalle kısmen net bir anlama sahip olması yönünde olacağından, makale oldukça faydalı.

Lawrence, Comanche'ye bir nesne olarak bağışlanan değerin gerçek değerinden kaynaklanmadığını gösteriyor: at türünün doğal bir örneği olarak ancak diğer örnekler kadar iyiydi. Onun farkı, önemli bir tarihsel olayla, 'Custer'ın Son Direnişi' olarak da tanınan Little Bighorn Muharebesi ile olan derin bağlantısıydı. Bu, Comanche'nin bir müze sergisi olarak değişen kaderiyle gösterilir. İlk olarak, 1893 yılında Chicago'da düzenlenen Kolomb Dünya Fuarı'nda zoolojik türler arasında acayip bir tür olarak sergilenen Comanche, ardından Kansas Üniversitesi'nde değerli bir sergiye dönüştü. Bu ikinci canlanışında Comanche, öncelikle sergilendiği niş çevrede, ardından da kendi sembolik anlamı etrafında dönen bir mücadele alanına dönüştü.



FİGÜR 3.2 Comanche, 'Little Bighorn Muharebesinden sağ kurtulan at'.

Lawrence, makalesinde Comanche'nin canlı ve doldurulmuş bir at olarak fiziksel varlıkları arasındaki farklara dikkat çeker, bir yandan da değişen anlamını açıklar. Burada, Roland Barthes'ın *Writing Degree Zero* (1967), *Elements of Semiology* (1967) ve *Image-Music-Text*'te (1977) (daha önceden 1. Bölümde tanıtıldılar) sunduğu göstergebilim aygıtlarını kullanarak anlamın farklı seviyelerini ayrıştırarak Lawrence'ın analizini genişletmeyi amaçlıyorum.

Tek başına bir sergi ve doldurulmuş bir at olarak Comanche, işlevinin dışında çok az öneride bulunur. 1. Bölümden hatırlayacağınız gibi *işaret,* bileşenleri olan *gösteren* ve *gösterilen* ile tanımlanır. Barthes'ın tanımladığı gibi, bu iki bileşen arasındaki fark şöyledir: '*Gösterenin* özü her zaman materyaldir (sesler, nesneler, görseller)', *gösterilen* ise bir 'şey' değil, '*şeyin*' *zihinsel bir temsilidir* (1967, s.112, 108) (vurgu bana ait). Yani Comanche hem yaşayan bir at olarak ama daha da önemlisi doldurulmuş bir nesne olarak *gösterendir*; tekrar tekrar *gösterilen* şey 'Little Bighorn Muharebesi'dir ya da daha kesin olarak bir yenilginin ve askeri bir trajedinin *zihinsel temsilidir*. Ancak böyle kısa bir göstergebilimsel 'okuma', Comanche'nin ölümünden itibaren yüzyıl boyunca güçlü ve değişken bir işaret olarak kalışına kapsamlı bir açıklama sunmaz. *Anlamlamanın* gerçekleştiği farklı seviyeleri incelemek yararlı olabilirdi.

Bildiğiniz gibi Barthes'a göre işaretler, sistemler içinde işler ama bu sistemler farklı anlam düzenleri oluşturma işlevi görür. Aşağıdaki analizde, Comanche etrafında gerçekleştirilen anlam ifadesini keşfetmek için Barthes'ın **çağrışım** ve **belirtme** kavramlarını kullanacağım. Barthes, bu terimleri kullanarak bir karşıtlık oluşturdu ama ben bu tartışmaya girmeden, bu terimleri anlam yaratmanın iki seviyesini hatırlatmak için kullanacağım. Burada *belirtme,* ilk seviyeyi ya da gösteren ve gösterilen arasındaki tanımlayıcı ilişkiden türeyen anlam düzenini anlatıyor; nesnelerin bir bir anlam taşıdığı, en açık ve karşılıklı anlaşmaya dayanan seviyeye karşılık geliyor. Bu örnekte Comanche en açık ve tutarlı şekilde bir at olarak belirtilir ve büyük çoğunluk bu konuda hemfikir. Çağrışım, ikinci bir seviyeyi ya da kişiyi *görselin (nesne)* daha geniş, ilişkilendirici bir anlam seviyesinde *anlaşıldığı* bir bakış açısına yönlendiren anlam düzenini anlatıyor. Bu yüzden sosyal hayatın, tarihin, sosyal pratiklerin, ideolojilerin ve kullanımın kuralları gibi, daha değişken ve kısa süreli yapılardan bahsediyor. Bu seviyede göreceğimiz gibi, Comanche'nin anlamı, çok açık nedenlerle büyük bir çeşitliliğe sahip: Çağrışımlar, toplumun ona dair algısındaki değişimlerden etkilenmeden varlığını sürdüremez.

Comanche'nin süregelen popülerliğini daha kapsamlı bir şekilde nasıl anlayabileceğimizi görmek için, *belirtme* ve *çağrışım* kavramlarını uygulayalım. Comanche, ilk başta canlı bir hayvan ve sonrasında da bir nesne ya da işaret olarak, hemen, tekrarlayarak ve mekanik bir şekilde *bir atı* ve bir at olarak sessiz tanığı olduğu tarihsel olayı ve travmatik yenilgiyi –yani Little Bighorn Muharebesi'ni– *belirtir.* Bir at olarak, aynı zamanda insan ve binek hayvanı arasındaki değerli bağı da belirtir. Bu iki seviyede anlamı asla değişmez.

Ancak Comanche'nin *çağrışımları* zaman içinde değişir. İlk başta canlı ile ölü arasındaki bağlantıdır, 'yenilginin öfkesini', 'ölü süvariler için duyulan kederi' ve 'Kızılderililere karşı intikamı' çağrıştırır. Daha sonradan, 1893'te Chicago'daki Kolomb Dünya Fuarı'nın aykırı bir içeriği olarak, modernin ölüm saçan vahşiye karşı fetih ve zaferini çağrıştırır. 20. yüzyılda, artık objektif bir değere sahip değildir, dönüşümlü olarak 19. yüzyıl sonu duygusallığını, iyi hayvan doldurma mesle-

ğini ya da tılsımını çağrıştırır. Bazı toplumlar için anlamı artar. Kansas Üniversitesi'ndeki Amerikan Yerlisi öğrenciler için, beyaz tarih anlatımının tek yanlılığını ve Amerikan Yerlisi yaşantısının inkârını güçlü bir şekilde yansıtır. Bu çağrışımlar, Comanche'nin objektif bir tanık olarak rolünü inkâr eder. Onu, beyaz ırkın baskısının öznel ve geçici olarak geçersiz bir sembolüne dönüştürürler. Lawrence'ın makalesini yazdığı dönemde (1991), Comanche'nin meşruluğu, okuru Little Bighorn Muharebesi'nde gerçekleşen olaylara daha yeni ve bugünün perspektifinden bakıldığında daha dengeli ve kapsamlı bir yoruma doğru yönlendiren bir metin yoluyla yeniden oluşturulmuştur.

Böylece Comanche'nin popülerliği, çağrışımları ve belirttikleri arasındaki değişen ilişkiden kaynaklanır. Comanche'nin tanımlayıcı gücü, ikisi de sorgulanan ve yeniden müzakere edilen çağrışımdan ve anlamından daha büyük bir istikrar sağlar. Sonuçta değişen şey Little Bighorn Muharebesi'ne dair algıdır, Comanche'nin onunla olan bağlantısı değil. Bu, zaman içinde Comanche'nin anlamının farklı şekillerde 'okunmasını' sağlar. Comanche, tarihi savaşı belirtmeye devam eder ama savaşın yerli ya da yerli olmayan Amerikalılar için *anlamı* kaçınılmaz bir şekilde değişmiştir; tıpkı Comanche'nin işlevinin gariplikten şans sembolüne ve eğitim aygıtına doğru dönüşüm geçirmesi gibi.

Özetleyecek olursak, Lawrence'ın makalesi nesnelerin değerinin onlara verilen anlamda, *şifrelenme* şekillerinde, yattığını öne sürer. Lawrence, bir zamanlar canlı ve sıradan olan bir nesnenin –doldurulmuş bir at– güzergâhını çizelge haline getirerek ve 'at' gibi sabit kategorilerin bile sıradışı ve çelişkili anlamlar edinebileceğini göstererek bir nesnenin fiziksel varlığının anlamını sabitleyemeyeceğini kanıtlar. Comanche'nin ilgisi, bir sembol olarak güçlü kalmasından kaynaklanır. Bunun nedeni de kısmen varlığının farklı dönemlerde ve farklı bağlamlarda yorumlanmış olmasıdır.

Ama Lawrence'ın makalesi başka değerli anlayışlar da sunar; birincisi metinle, ikincisi de bağlamla ilişkilidir. 1. Bölümdeki çalışmalardan bazılarına dayandığından bunların her birini kısaca inceleyelim.

2.5 Metnin Kullanımları

Lawrence'ın makalesinin hedefi hakkında düşünürsek, onu belirlemekte zorluk çekmeyiz. Sonuçta, hedef bir attır. Uzak ve tanıdık olmayan kültürlerden alınan etnografik nesnelerle, bu elverişli referans noktalarının belirlenmesi zor olabilir çünkü bu nesneler hemen tanınır özellikte değildir. Bu nesneler için, onlara eşlik eden bir metnin işlevi çok önemlidir. Gördüğümüz gibi, etnografik nesnelerin tanımlayıcı özelliği, etnografi pratiğinin ürünleri olmalarıdır. Dolayısıyla, onları okumak ve anlamak için, anlamlarını bizim için yorumlayıp tercüme edebilecek *metinlere* ihtiyaç duyarız. Burada 'metin'den kastedilen sadece yazılı kelimeler değil, sözlü metinler, sosyal metinler ve akademik metinler de dahil olmak üzere referans olarak kullanılabilecek bilgi yapılarıdır. Bunlar aynı işlevi görürler: yorumu kolaylaştırmak. Etnografik bağlamda bu arka fon bilginin kaynağı, öncelikle etnografik metindir.

1. Bölümde tartışıldığı gibi, dil dünyaya açılan boş, şeffaf bir 'pencere' değildir, anlam ve anlayış üretir. Etnografik metinlerin amacı görünüşte **şifre çözmektir**; amaç, ilk başta tanıdık olmayan şeyi anlaşılır hale getirmek, bir olay ya da nesnenin 'okumasını' oluşturmaktır. Etnografik metinlerde bu 'okuma' sıklıkla bir çeviri yoluyla, yabancı konseptlerin ya da dünyaya farklı bakış açılarının bir dilden diğerine ya da bir kavramsal evrenden diğerine yer değiştirmesiyle yapılır. Bu, basit bir süreç olmaktan çok uzaktır. Etnografik metinler objektif ve tanımlayıcı bir mod benimserler ama üretimleri önemli miktarda çeviri, transpozisyon ve inşa etme eylemi gerektirir. Etnografik metinler ancak aynı anda *şifreliyorlarsa* (tercüme etmek, egzotik olmaktan çıkartmak ve yabancı olanı anlaşılır olana dönüştürmek) başarıyla *deşifre edebilirler* (tanınmadık, uzak, anlaşılmaz olanın anlamını çözmek).

Bütün metinler bir anlam ekonomisi içerir: Belirli yorumları öne alıp diğerlerini dışlamak, anlama doğru kısmen net bir rota çizmeyi amaçlar. Etnografik metinler, okuru muhtemelen karmaşık ve tanıdık olmayan bir alanda belirli bir rotada yönlendirmek zorunda olduğundan, belki diğerlerinden daha bilinçli bir şekilde, okuru *tercih edilen bir okumaya* yönlendirir. Bu tercih edilen okuma, belirli anlamları açığa çıkartma (*deşifre*) ve eşit ölçüde, belirli anlamların yüzeye çıkmasını sağlayan

seçim ve yaratıcılık (**şifreleme**) çifte sürecini içerir. Örneğin, bir sepet çok sayıda şekilde deşifre edilebilir (belirli sanatçının eseri, hoş bir örnek, antika, benzersiz bir tür vs.) ama ona eşlik eden metin, onu bunlardan birine doğru şifreler, böylece yorumlanmasını yönlendirerek anlamını sınırlar; etnografik nesnelerin doğasını, geçmişini ve kültürel özelliğini anlaşılır kılar. Böylece ilginç ve ikna edici bir okuma sağlar; anlamı 'hızlandırır' ve sağlamlaştırır. Lawrence'ın makalesini hatırlarsak, Comanche'nin anlamını en doğrudan sabitleyen şey etiketti (*metin*) ve dolayısıyla, tartışmanın ve onu izleyen yeniden yorumlamanın odağı da metindi.

2.6 Bağlam Sorunları

Lawrence'ın makalesini okurken en güçlü şekilde öne çıkan konulardan biri, Comanche'ye zaman içinde yeni anlam katmanlarının eklenme şeklidir: bu katmanlar öyle bir şekilde eklenir ki hiçbir yeni katman bir öncekini tamamen gölgede bırakmaz. Comanche'nin yeniden bağlamlanması ne olursa olsun, orijinal anlamını tamamen yitirmez: yeniden eklemlenir ya da eklenir. Üst üste yazılan parşömen bu süreç için uygun bir metafor sunar, nesne farklı bir bağlama yerleştirildiğinde, yeni anlam katmanları eskilerin üzerine konulur ya da yeniden şekillenir. Comanche'nin yolculuğunun betimlediği bu süreç bütün nesneler için geçerlidir. Çoğunlukla kültürel, uzamsal ve geçici yer değiştirmelerin bir sonucu olduklarından, etnografya koleksiyonlarının örtüşen anlamlarını algılamanın özellikle yararlı bir yoludur. 'Müzelerde sergilenen neredeyse hiçbir şey, orada sergilenmek için yapılmamıştır. Müzeler, dünyanın sanat ve insan eliyle yaratılmış eserlerinin büyük çoğunluğuna dair, yaratıcılarının amaçladığıyla hiçbir ilgisi olmayan bir deneyim sunar' (Vogel, 1991, s.191).

Tarihsel olarak önemli koleksiyonlarda yer alan etnografik nesneler, üst üste yazılmış anlam parşömenlerini biriktirir. Yani nesneleri, yaratıcılarının, koleksiyoncularının ve sergileyicilerinin oluşma, toplanma ve dağılma noktaları olan (Douglas, 1992, s.15), 'devam eden bir hikâye'ye (Ames, 1992, s.141) katılan unsurlar olarak düşünebiliriz: "Kökenden mevcut varış noktasına uzanan, nesne olarak değişen anlamların bile yolda

sürekli olarak yeniden tanımlandığı' bir hikâye" (Ames, 1992, s.141).

Nesneleri üst üste yazılmış anlam parşömenleri olarak görmek, kişiye, nesnenin modern analizine zengin ve karmaşık bir sosyal geçmişi dahil etme imkânı sağlar. Modern sergileme pratiği, nesnelerin ne zaman, kim tarafından, nereden, hangi amaçla toplandığını, orijinal kültürün hangisi, nesneyi yapanın kim, yapanın amacının ne olduğunu, nasıl ve ne zaman kullanıldığını (sadece işlevsel miydi yoksa başka amaçları da var mıydı?) ve onunla bağlantılı olarak kullanılan diğer nesnelerin neler olduğunu belirlemeye çalışarak bir çizelge hazırlamaya kalkışmaz. Ancak 3. kısımda göreceğimiz gibi bu, nesnenin anlam kazanma şeklini yeterince sorunsallaştırmaz. Eser toplama politikası açısından müzeleri eleştirenler, böyle bir analizin, etnografik nesnelerin batılı koleksiyonlara sadece eşit olmayan güç ilişkilerinin bir sonucu olarak girdiği gerçeğini ele almakta başarısız olduğunu savunur. Bağlam ve koleksiyon oluşturma sorunları, yukarıdaki çerçevenin öne sürdüğünden çok daha tartışmalı hale gelebilir.

2.7 Özet

Müzeler sadece kültür parçalarını toplayıp depolamaz, kendileri de kültürün bir parçasıdır; yaşayan kültürün öldüğü ve ölü kültürün hayata döndüğü özel bir alandır.

(Durrans, 1993, s.125)

Bu kısım, tarih müzelerinin farklı noktalardaki nesneleri görme ve anlam, değer ve geçerlilik bahşetme konusunda farklı yollara sahip olduğunu öne sürerek başladı. *Musaeum Tradescantianum* örneğini kullanarak müzelerin nesnelere önem katmasının nedeninin, bir kültürel değer, belki alışılmadık bir ilişkilendirme, bir coğrafi konum ya da farklı türde bir toplum formunu temsil ettiklerinin düşünülmesi olduğunu gördük. Bu ilk örnek, bize nesnelerin anlamının doğal ya da sabit olmadığını, kültürel olarak inşa edildiğini ve kullanılan sınıflandırma sistemine bağlı olarak, bir tarihsel bağlamdan diğerine farklılık gösterdiğini tartışma imkânı sağladı. Bu tema, 'etnografik' nesnelerle ilişkili olarak detaylandırıldı. 'Etnografya'

kategorisinin özel bir akademik disiplin olarak ortaya çıkması tartışıldı. Bunu, nesnelerin doğası itibariyle 'etnografik' olmadığı, öyle olmaları için koleksiyona dahil edilmeleri ve bu şekilde tanımlanmaları gerektiği görüşü izledi. Nesnelerin anlam kazanma şekilleri hakkında düşünmemizle bu analiz daha ileriye götürüldü. Nesnelerin anlam kazanma seviyelerini anlamak için, bu nesnelerin tarihsel güzergâhının doğasına bakmaya ek olarak, onları yorumlamak için kullanılan metinleri de incelememiz gerektiği öne sürüldü. Bir nesnenin anlam seviyesinde hiçbir garanti vermediği, *fiziksel varlığından* kaynaklanan istikrarın kavramsal olarak *anlamının* değişen doğasından ayrılması gerektiği tartışıldı.

Sıradaki kısımda, bir serginin belirgin bağlamında nesnelerin nasıl anlam kazandığı üzerine düşüneceğiz.

3. KÜLTÜRLERİ ŞEKİLLENDİRMEK: SERGİLEMENİN POETİKASI

3.1 Giriş

Bu bölümde nesne hakkındaki tartışmalardan sergileme pratiklerine geçiş yapıyoruz. Anlam yaratmanın incelenmesi için bize en iyi alanı sunan yer, sergi bağlamıdır. Sergiler, ilgi çekici ve sınırlandırılmış bir temsil sistemi yaratmak için nesnelerin, metinlerin, görsel temsillerin, canlandırmaların ve seslerin bir araya toplandığı münferit etkinliklerdir. Bu yüzden, **sergilemenin poetikasını** keşfetmek için çok uygun bir bağlam sunarlar: bir serginin dahili düzenlemesi ve bağımsız ama ilişkili unsurlarının bir araya getirilmesi yoluyla anlam üretme pratiği

Derinlemesine bir 'okuma' sunmak için bir vaka incelemesi formatı seçtim. Seçilen sergi –*Paradise: Change and Continuity in the New Guinea Highlands* (Cennet: Yeni Gine Yaylalarında Değişim ve Süreklilik)– pek çok açıdan ama özellikle de Papua Yeni Gine yaylalarında yaşayan Wahgi halkının güncel hayatını inceleme şekli ve aynı zamanda kendi yarattığı bir kaydı da ona dahil etmesi nedeniyle sıradışı bir sergiydi. Sergi, iki kapsamlı yoruma konu olmuştu: Biri antropolog ve serginin küratörü olan Michael O'Hanlon'a (*Paradise: portraying the New Guinea Highlands*, 1993) ve diğeri de antropolog ve kültür

eleştirmeni James Clifford'a (*Paradise*, 1995) ait. Ancak bu kısımda serginin benzersizliği üzerinde değil, sergi bağlamında anlam oluşturma ilkeleri hakkında bize öğretilebilecek olanların üzerinde durulacak. Dolayısıyla bu anlamda, burada sunulan 'okuma' sergiye belirli bir bakış açısını ifade ediyor. Dahil olan çeşitli konuların kapsamlı bir değerlendirmesi değil ve olamaz; seçici olmak zorunda. Başka 'okumaları' görmek isteyenler, burada dahil edilen metin parçaları yerine, yukarıda bahsedilen metinlerin eksiksiz orijinallerine başvurmalıdır.

3.2 *Paradise*'ın Tanıtımı

Paradise: Change and Continuity in the New Guinea Highlands Sergisi, 16 Temmuz 1993 tarihinde British Museum Etnografya Bölümü İnsanlık Müzesi'nde açıldı ve 2 Temmuz 1995 tarihinde sona erdi. İki yıllık ömrü süresince *Paradise: Change and Continuity in the New Guinea Highlands* İnsanlık Müzesi'nin ikinci katında yer alıyordu. Geçici sergiler programının bir parçası olarak, görünürdeki amacı Papua Yeni Gine yaylalarında yaşayan Wahgi halkının kültürü ve tarihini İngiliz halkının dikkatine sunmaktı. Bir tekerlekli sandalye rampası, dar bir koridor ve iki cam kapı, *Paradise*'ı müzenin geri kalanından ayırıyordu. Bunlardan geçen kişi, giriş alanında yer alan büyük bir renkli fotoğrafla (renkli levhalar bölümünde Levha 3.I) karşı karşıya geliyordu:

> ...oluklu demirden bir duvar ve pencere çerçevesinin önünde, rahat bir şekilde dikilen, cana yakın görünen bir adam; ticari bir materyalden yapılmış çizgili bir önlük giyiyor, egzotik teçhizat taşıyor, kırmızı ve siyah tüylerden yapılmış devasa bir başlık takıyor. Yüzü siyah ve kırmızıya boyanmış; parlak beyaz bir madde göğsüne sürülmüş. Yüzünde bir tür gülümsemeyle, doğrudan size bakıyor.
>
> (Clifford, 1995, s.93)

'Paradise' fotoğrafının solundaki tanıtım paneli, serginin hedefini açıklıyor: 'Yeni Gine yaylalarında yaşayan Wahgi halkının tarihi ve kültürüne dair bir şeyler' göstermek. Ardından serginin kurucu temaları sunuluyor: değişim ve süreklilik.

ETKİNLİK 1

Levha 3.1'den panel metnini yapabildiğiniz kadar okuyun ve serginin nasıl sunulduğu hakkında düşünün. Metin, 'Paradise' (Cennet) teriminin anlamı hakkında size ne söylüyor?

Bu, serginin tercih edilen okumasını nasıl belirleyebilir?

Bu tanıtıcı metin bize bir dizi şey söylüyor: Öncelikle, 'Cennet'in hem değişimi (kahveden kaynaklanan zenginliğin dönüştürücü etkisi) hem de sürekliliği (kültürel formların değişen durumları benimseme kapasitesi) simgelediğini. Bu gerilim, fotoğraftaki unsurlarla simgelenmiş: örneğin, ikisi de fotoğrafın ve ima yoluyla Wahgilerin hayatının bir parçası olan cennet kuşu tüylerinin karşısındaki oluklu demir. Ama bu tanıtım, aynı zamanda temsil konularını da ön plana çıkartıyor: Sergi olan Cennet (gerçekliğin yeniden inşası), 'mit' olan Cennet'i (Güney Pasifik'e dair sahip olunan klişe düşünce) çökertiyor. Sahte bir imaja karşıt olarak, bu sergi belirli bir Güney Pasifik toplumunun daha doğru, orijinal bir betimlemesini sunduğunu ima ediyor. Gerçeğe yakın ama tamamen kapsayıcı da değil: bize Wahgilerin tarihi ve kültürüne dair sadece 'bir şeyler' gösteriliyor. Yani serginin tanıtımı, bizi temsilin yeniden inşasının doğruluğu hakkında uyarıyor. Sergi, objektif ve temsil edici olduğunu iddia etse de kapsayıcılık iddialarını reddediyor.

Yani giriş anında bile, bir anlamlandırma ve inşa pratiğinin içine çekiliyoruz. Tanıtıcı panel, kendi içinde bütün serginin yapısını barındırarak bize zihinsel bir harita sunuyor. Serginin temel mantığını öğreniyor ve olası gelecek içeriği hakkında uyarılıyoruz. Yani bu giriş paneli temsilin parametrelerini belirliyor, belirgin bir anlatı ve sıralama oluşturuyor.

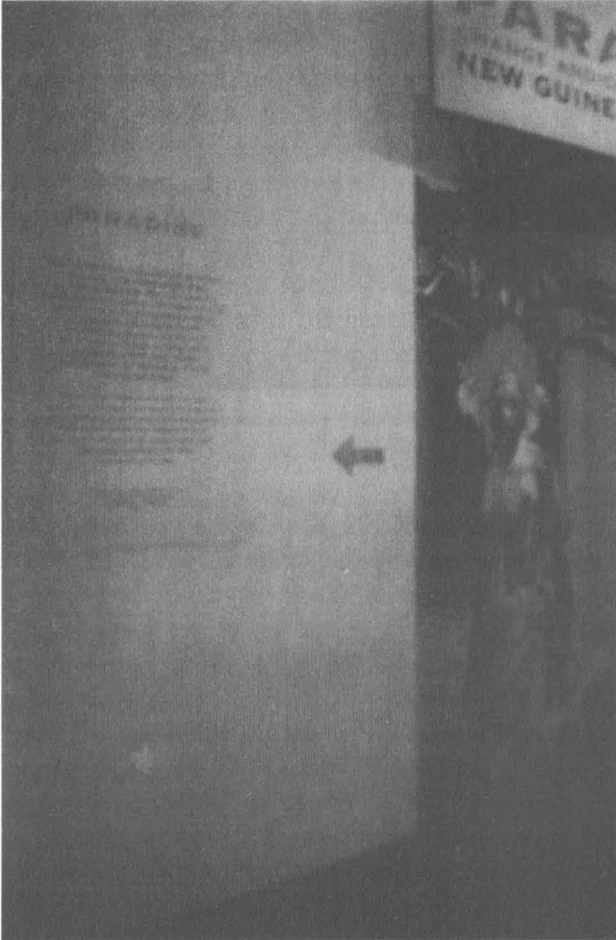
Sergi ne hakkında? Wahgilerin tarihi ve kültürü.

Bu ne anlama geliyor? Kahve ihracatından elde edilen gelir aracılığıyla dönüşen ve korunan süslemeler de dahil olmak üzere, maddi kültüre yansıyan yakın geçmişte gerçekleşen iletişim, değişim ve süreklilik anlamına geliyor.

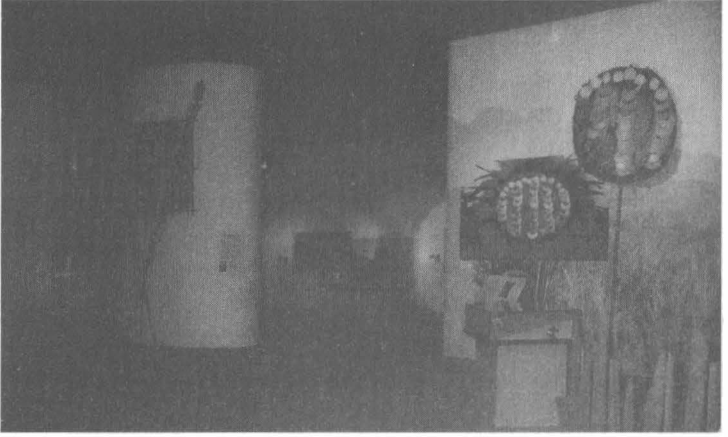
Tanıtıcı anlatı, güç ve muhtemelen baş döndürücü bir alanda konuya yabancı olan ziyaretçilere yol göstermeye yardımcı oluyor: Wahgi kültürünün karmaşıklığı, pragmatik olarak, bu kısıtlı sergi alanında bütünüyle açıklanamazdı. Sergi boyunca anlamlı bir güzergâh oluşturmak için küratör, tasarımcılar ve

teknisyenler hangi nesnelerin sergileneceğine ve hangi sergileme yöntemlerinin en fazla etkili olacağına, ayrıca panellere, eser levhalarına ya da fotoğrafların altyazılarına ne tür bilgilerin dahil edilebileceğine karar vermek zorunda. Bu seçimler, ziyaretçiyi belirli yorumlamalar ve anlayışlara yönlendirme, belirli anlam kapıları açma ama kaçınılmaz olarak diğerlerini kapatmaları anlamında kısmen 'baskılayıcı'dırlar.

LEVHALAR 3.I-3.XV: *Paradise* sergisinden görüntüler, İnsanlık Müzesi, Londra.



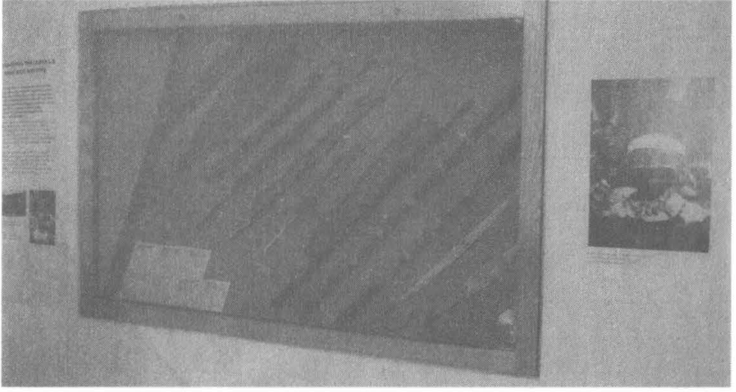
LEVHA 3.I Serginin tanıtım bölümü



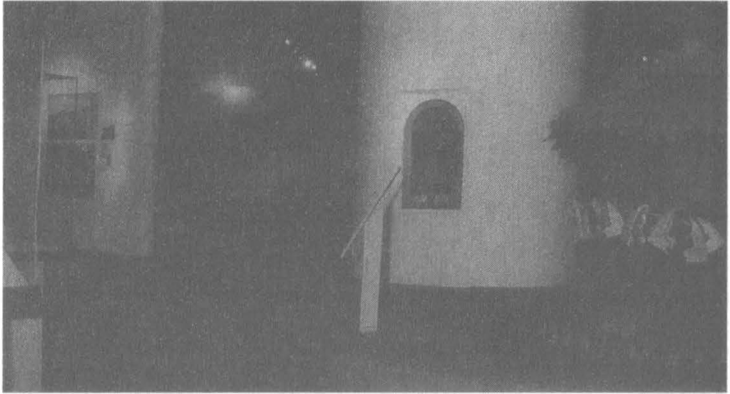
LEVHA 3.II Önde: (sağda) başlık parası sancakları ve İlk Karşılaşma sergilemesi; (solda) telafi ödemesi direkleri. Arkada: duvar vitrinleri ve Wahgi takma saçlarını ve diğer süslenme eşyalarını içeren ayaklı cam dolaplar.



LEVHA 3.III Serginin ardışık kısımları: (soldan sağa) kahve üretimi, dükkân ve kalkan sergilemeleri.



LEVHA 3.IV Eski ve yeni Wahgi süsleme eşyalarını içeren duvar vitrinleri. Alev rengi Big Boy sakız ambalajından yapılmış saç bandına dikkat edin.



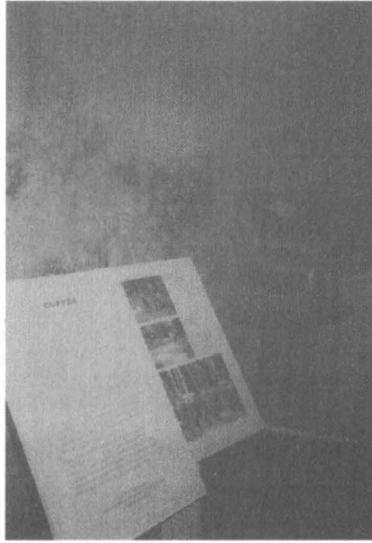
LEVHA 3.V *Bolyim* ev (sağda). Ortadaki asılı domuz çene kemiklerine ve yerdeki ters çevrilmiş bira şişelerine dikkat edin.



LEVHA 3.VI ***Bolyim*** **ev, panel metinleri ve fotoğraflarla birlikte.**



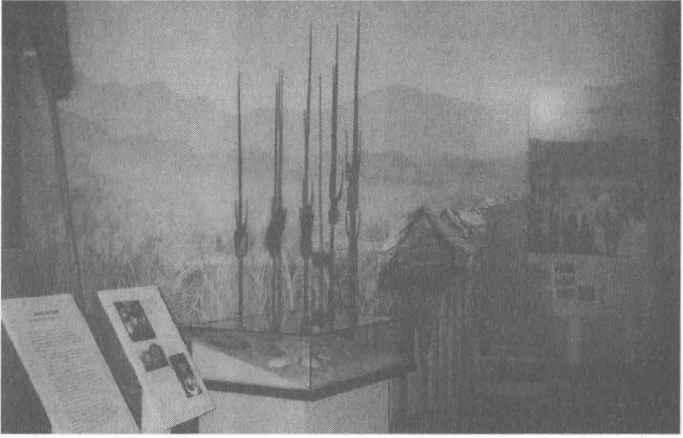
LEVHA 3.VII Kahve üretimi sergilemesi. Yapay kahve çalısına, plastik kaplamanın üzerinde kurumaya bırakılmış kahve çekirdeklerine, elle çalışan kahve hamurlaştırıcıya ve ağırlık ölçülerine dikkat edin.



LEVHA 3.VIII Kahve üretimi sergilemesi, panel metni ve fotoğraflar. Sergileme ile panelde yer alan fotoğraflar arasındaki benzerliğe dikkat edin.



LEVHA 3.IX Mick Leahy tarafından çekilmiş, büyütülmüş siyah beyaz fotoğrafların üzerinde sergilenen siyah beyaz İlk Karşılaşma fotoğraflarını gösteren sergileme.



LEVHA 3.X Sahne resminin önünde yer alan *kula jimben* mızrakları gösteren İlk Karşılaşma sergisi, (Levha 3.IX'da yer alan fotoğrafı yansıtıyor).



LEVHA 3.XI Başlık parası sancaklarını ve "...sonrası" panel metnini ve fotoğraflarını gösteren İlk Karşılaşma sergisi. Ortadaki fotoğrafın büyütülmüş detayı ile başlık parası sancağı canlandırması arasındaki benzerliğe dikkat edin.



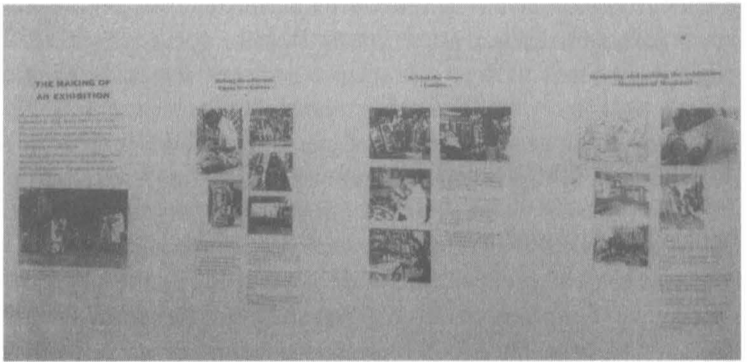
LEVHA 3.XII Dükkân sergilemesi. Kapıdaki uyarıya (ve yandaki kahve üretimi sergilemesine ait ağırlık ölçülerine) dikkat edin.



LEVHA 3.XIII Satıştaki ürün çeşitlerini gösteren Dükkân sergilemesinin içi.



LEVHA 3.XIV Yandaki kalkan sergilemesiyle nasıl bir bağlantı kurulduğunu gösteren, dükkân sergilemesinin yan kısmı.



LEVHA 3.XV Wahgilerin yardımıyla arazide eser toplama ve Londra'da sergileme sürecini gösteren 'Sergiyi Hazırlama' panelleri.

Fotoğraf görselinin önemi ve kullanımı hakkında düşünelim (Levha 3.I). İlk önce metnin ikna ediciliğinin, ona eşlik eden fotoğrafla önemli ölçüde arttığını belirtebiliriz. Fotoğraflar gerçeğe yakın olmalarının sonucunda sergi bağlamı içinde temsil işini kolaylaştırabilirler. Daha sonra göreceğimiz gibi, bu sergideki fotoğraflar aynı zamanda *anlamlandırma* pratiğinde de daha aktif bir şekilde kullanıldılar.

Sergiyi başlatan kişisel imaj, bunun Rogers ve Hammerstein filminden (bir klişe) tanıdığımız Güney Pasifik değil, *otantik* Wahgi olduğunu beyan ediyor. İmaj Wahgi gerçekliğini *belirtiyor*: bir etkinliği (dükkânın açılışı) objektif biçimde kaydeden fotoğraflardan oluşan bir koleksiyonun gerçekliği. Etkinliğin uygun ve gerçek yansıması olduğunu ifade ediyor. Ama Wahgi 'gerçekliğinin' bu şekilde belirtilmesinin anlamlı etkileri var.

Öncelikle metni 'doğallaştırıyor': bununla kastettiğim hem 'gerçeklik' hem de sergide betimlenen süreçlerin etkileri (değişim ve süreklilik süreçleri) fotoğrafta temsil edildiğinden, serginin Wahgi gerçekliğinin bir *inşasından* çok onun *yansıması* olarak görünmesini sağladığı. 'Doğallaştırma' kavramı, bu analizde ve bu bölümün ilerleyen kısmında 'mit' tartışmasında ele alacağımız önemli bir kavram.

Ama fotoğraf karmaşık bir mesaj sunuyor. Süslemenin melez doğasının çağrışımlarını içeriyor (bambu çerçeve ithal kumaşla kaplanmış, boyalar ticari olarak üretilmiş); kahveden kaynaklanan zenginliğin ve zevke yaptığı etkilerin tezatlığı (süsleme olarak siyah tüylerin kullanılması); tipik bir Papua Yeni Gine dükkânının doğası (ana galeride yeniden inşa edilmiş). Bunlar ancak ziyaretçi sergiyi gezmeyi tamamladığında netleşiyor; çıkışta bu fotoğrafın önünden geçerken canlılığı karşısında daha az irkilip sergi temalarını özetlediklerinin daha fazla farkına varmasıyla onu daha eksiksiz olarak 'okuyabiliyor'.

İkincisi, görsel O'Hanlon'un orada, yaylalarda olduğunu belirtip garanti ettiğinden fotoğrafçı/küratörün sesini meşrulaştırma eğilimi gösteriyor. Wahgi halkını gerektiği şekilde tanıdığı anlamına gelen *otantik* antropolojik bilgiyi çağrıştırıyor; onları ilişkilendirerek, nesnelerin gerçekliğini onaylıyor: *o oradayken toplandılar*.

Ama bu harika fotoğraf, ilave bir 'etnografik' amaca da sahip. Bütün egzotik ihtişamı içinde (sergi posterine dahil edilen bir çağrışım) farkı çağrıştırırken, aynı zamanda onu ehlileştiriyor ve ötesine geçiyor. Kişinin gözleri fotoğraftan metne kayarken ilk başta nefes kesici ve canlı ama anlaşılmaz olan şey –gülümseme dışında– sonradan *tercüme ediliyor*. Bu, bir kutlamanın ortasında duran, belirgin bir şekilde varlıklı bir adam, hızla *bildiğimiz* ve *tanıdığımız* birine dönüşüyor. Basit bir 'Wahgi' değil, cana yakın bir girişimci olan Kauwiye (Andrew) Aipe. Dahası, bizi sergi alanına, Wahgi yaşam tarzına ve Wahgi eşyalarının anlam kazandığı bağlama davet ediyor. Egzotik tercüme edilip konuksever olduğunu kanıtlayınca sergi alanının geri kalanına doğru ilerleyebiliyoruz.

Bu kısa giriş, bizi etnografya sergilerinde gerçekleştirmeye çalışılan inşa ve temsil türü hakkında uyarıyor. Etnografya sergileri çoğunlukla bir bağlama yerleştirme ve yeniden inşa etme formatını benimser. Küratörler/tasarımcılar nesnelerle çalışıp onları bir bağlama oturturlar, böylece bu nesneler amaca yönelik bir rol edinir; nesneler çoğunlukla benzersiz değil, temsil edici örnekler olarak seçilir. Hem kültürel ifadeler hem de fiziksel kanıtlar olarak bunlar, fiziksel tezahür ('temsil') olarak kabul edildikleri kültürel fenomene dair bir anlayış sunarlar. Dolayısıyla ziyaretçi, tanıdık olmayan nesnelerin anlaşılır olabileceği, tasarımın ziyaretçi ile 'kaynak kültür' (nesnelerin elde edildiği kültür) arasındaki mesafenin azaltılmasına teşvik ettiği yeni ve farklı bir dünyaya doğru çekilir. Bu tür sergilerin öncelikli amacı farkı tercüme etmek (gezeni tanıdık olmayan kavramlar, değerler ve fikirlerle tanıştırmak) olduğundan, anahtar amacı anlama ve yorumlama yoluyla iletişim sağlamaktır. Etnografya sergileri tipik olarak bağdaştırıcıdır (farklı kaynaklardan şeyleri bir araya toplar). Ancak görünüşteki formları *mimesis*, 'gerçekliğin' taklidi olsa da etkili olup olmamaları daha yüksek bir seçicilik ve inşa seviyesine bağlıdır. Bu bölümün geri kalanında ele alınacak olan konu bu: sergilemenin *poetikası*.

3.3 Yeniden Kazanılan *Paradise*

Sıradaki daha geniş alan [sergide] sizi içine çekiyor. İçinde çarpıcı şeyler var: bir yayla dükkânının canlandırması, garip bir şe-

kilde süslenmiş, tehlikeli görünen kalkan sıraları... Yaprağa benzeyen ama daha yakından bakıldığında kâğıt para olduğu anlaşılan şeylerle kaplı mızraklar ve bambu değnekler.

(Clifford, 1995, s.93)

Sıradaki geniş alanın temaları iletişim, kahve, savaş, kalkanlar ve müzakere. Serginin tasarımının tam etkisini, Kauwiye Aipe'nin ilk baştaki fotoğrafında vaat edilen renk ve nesnelerin kakafonisini burada fark ediyoruz.

ETKİNLİK 2

Giriş bölümünün devamında sergi alanına ait fotoğraflara bir göz atın (Levhalar 3.II-3.V). Bu fotoğraflar size sergiye dair bir fikir verecek. Fotoğrafları incelerken, nesnelerin nasıl sergilendiği hakkında düşünün. Farklı sergileme yöntemleri nesnelere dair algınızı nasıl etkileyebilir?

Sergide, farklı sergileme yöntemleri olduğunu keşfediyoruz. Bunları aşağıdaki şekilde listeledim:

- Açık sergileme – kalkanlar (Levha 3.III)
- Masa üstü vitrinler – deniz kabukları, süsleme unsurları (Levha 3.II)
- Duvar vitrinleri – süsleme unsurları (Levha 3.IV)
- Canlandırmalar – başlık parası sancakları, dükkân, bolyim ev (Levhalar 3.II, 3. III, 3.V)
- Simulakra – telafi ödemesi direkleri (Levha 3.II)

Bu sergileme yöntemlerini farklı ama birbirine denk teknikler olarak düşünebiliriz fakat bu yorum tam anlamıyla doğru değildir. *Paradise* örneğinde, fon yetersizliği bu farklı bağlamların seçimini etkilemişti, bu da küratörün önceki sergiden kalan bir sergileme yapısını kullanmak zorunda kaldığı anlamına geliyordu (O'Hanlon, 1993, s.82-5).

Bu farklı sergileme tekniklerinin *etkileri* hakkında düşünelim. *Paradise*'ta çok çeşitli sergileme teknikleri kullanılmıştı, yani sergileme tekniklerinin zenginliği, sergileme yöntemlerinin anlam üretimi için bağlam oluşturduğu farklı seviyeleri işaret etmemize imkân sağlıyor.

Bütün bu sergileme formları Wahgi halkının materyal kültürünü içerir ama farklı teknikler nesnelere dair algılama ve tepki verme şeklimizi etkiler. Bunu basit bir örnekle açıklayalım. Kahve üretimi sergilemesi (Levhalar 3.VII, 3.VIII) gibi basit bir yapı, kullanım bağlamları nedeniyle Wahgilere ait olduğu bilinen eşyaları içerir. Bu eşyaların dahil edilmesinin nedeni Wahgilerin hayatında oynadığı roldür. Bunlar gösterişli değil, çok az yorum gerektiren mekanik ve sıradan nesnelerdir. Önemli bir rol oynadıkları Wahgilerin hayatının hakiki gerçekliğine örnek oluştururlar. Eşyaların kombinasyonu belirsiz değildir, birbirlerine ait oldukları 'çok açıktır': eşlik eden fotoğraflar Wahgiler tarafından kullanılan eşyaların bu kombinasyonunu sergiler. Böylece ziyaretçiler, eşyaların mevcudiyeti ve kombinasyonu yoluyla bunun Wahgi gerçekliğinin bir 'yansıması' olduğuna inanmaya teşvik edilir. Bu temsiller 'Wahgi gerçekliğini' *belirtme* ve sergileme tekniğinin 'doğallığını' *çağrıştırma* işlevini görür.

Cam vitrinler tam tersine nesneyi daha steril ve düzenli bir ortama yerleştirerek mesafe yaratır (Levhalar 3.II, 3.IV). Bu daha geleneksel müze yaklaşımı sergileme tekniğinin yapaylığını çağrıştırır. Etnografik nesneler gerçekte cam vitrinler için yapılmamıştır, kullanımda oldukları sürece diğer ilişkili nesneler arasından seçilip ayrılmazlar. Bu yüzden materyal eşyaları cam vitrinlere koymak, koleksiyon yapma ve sergilemenin köklerinde yer alan bu yerinden oynatma ve yeni bir bağlama oturtma eyleminin altını çizer. Yani canlandırma bir nesnenin 'gerçek' üretim ya da kullanım alanını çağrıştırıp yeniden canlandıran bir bağlam yaratabilirken cam vitrinler nesneleri daha uzağa yerleştirir; bir canlandırma alanına yerleştirilmiş olsalardı karışacakları bağlama aynı şekilde dahil olamazlar (Levhalar 3.II, 3.III).

Bu ayrımlar metnin kullanımı ile daha da büyütülür. Canlandırmalarda çok sayıda nesne bir arada ve ortak bir açıklama metniyle sergilenir ama cam vitrinlerde nesneler bireysel kimlikler edinir. O zaman her nesneye, yorumlanmış ve açıklanmış özel bir değer bahşedilir. Yani açık sergilemelerde nesnenin varlığı ve bağlamı ya da sunumu, o nesnenin *temsil edilmekte* olduğu gerçeğini gölgede bırakır. Temsil gerçeği gizlenmiştir. Nesneler bu bağlamda *doğal olarak* uygun ve kendilerini

temsil ediyor göründüğünden, burada *doğallaştırma* sürecini algılarız. Ancak cam vitrinlerde temsile dahil olan çalışma, nesnenin yapay olarak ayrılması ve temsil edilmesi nedeniyle daha açıkça görülür.

Ama henüz bahsetmediğimiz bir sergileme türü daha var: simülakra. Canlandırmalar ile simülakra arasındaki farklar hemen göze çarpmaz. Canlandırmalar kısmen 'orijinal' eşyalarla oluşturulur; müze teknisyenleri tarafından, Wahgi tasarımına uygun olarak oluşturulur ve deniz kabukları, kumaşlar ya da ticaret ürünlerini kapsayacak şekilde Wahgi materyallerini içerir. Simülakra, telafi ödemesi direkleri (Levha 3.II) gibi, gerçek Wahgi nesnelerinin *taklitleridir*. Bunlar ne gerçek Wahgi nesneleridir ne de onları içerir ama nesneler olarak tasarımlarında Wahgi 'gerçekliğinden' yararlanırlar. Barthes'ı izleyerek, onları 'hile etkileri' olarak adlandırabiliriz çünkü amaçları, yoğun bir şekilde *çağrıştırılan* şeyin *belirtilme* durumuna geçmesini sağlamaktır (Barthes, 1977, s.21-2). Varlıkları başta sorgulanmaz, 'Wahgi gerçekliğini' belirtiyor gibi görünürler, ta ki kavisli yan duvardaki fotoğraflarda 'gerçek nesneyi' görene kadar (Levha 3.II). İlk başta bu sancaklar orijinal gibi görünür, hileli oldukları konusunda kasıtlı olarak bizi uyaran şey, ona eşlik eden metin ve fotoğraflardır:

> Banknotlardan yapılmış sancaklar ancak bir geçit töreninde onları havada tutan adamın renkli fotoğrafı görüldüğünde gerçekten anlam kazanır. 'Ah-ha' yanıtı nesne değil, fotoğraf görüldüğünde gelir. Sancaklar kendi açısından garip ve çok güzeldir ama simülakra oldukları çok açıktır... Fotoğrafta net bir şekilde görülen 'gerçek nesne' değil, ikincil hale gelirler.
>
> (Clifford, 1995, s.99)

Ama varlıkları yine de önemlidir çünkü bu somut bir şekilde simüle edilen nesneler temsil işini kolaylaştırır. Metin nesnenin okunmasını yorumluyor ve yönlendiriyorsa, nesne de okuru metne yönlendirir. 'Hile' metni onaylamaktadır. Bu simülakranın fotoğraf formunda 'gerçek nesneyle' bir arada bulunması, eşlik eden metinde yazılı olan Wahgi halkının ara buluculuk ve telafi temsiline dayanak oluşturur.

3.4 *Paradise*'ı Yapılandırmak

3. kısmın bu bölümü, *Paradise*'taki belirli bir sergilemeyi analiz ederek fotoğraf ve metinlerin sergi bağlamında anlam yaratmak için nasıl kullanılabileceğini inceleyecek.

Metinler ve görsellerin bir dizi işleve sahip olabileceği çok açıktır. Bunları ayırt etmek için 'sunum', 'temsil' ve 'mevcudiyet' terimlerini kullanacağım. **Sunum** terimini kullanılan genel düzenleme ve teknikleri, **mevcudiyeti** nesne türünü ve uyguladığı gücü; ve **temsil** terimini de nesnelerin anlam üretmek için bağlamlar ve metinlerle bir arada işleyiş şeklini belirtmek için kullanacağım (Dubé, 1995, s.4).

ETKİNLİK 3

İlk iletişim sergilemesinin fotoğraflarına dikkatle bakarak (Levhalar 3.IX, 3.X, 3.XI) metinlerin ve fotoğrafların bu ayrık alan bağlamında nasıl kullanıldığını inceleyin. Bunu uzun süre yapmanıza gerek yok. Sadece bu sergilemede kullanılan farklı metin türlerini gözden geçirin. Rolleri ne olabilir? Fotoğraflara ne roller verilmiş: metni örnekliyor, daha da açıyor, doğruluyor mu? Bu fotoğraflar değişen bir tarihi dönemi nasıl belirtiyor olabilir?

Paradise'taki fotoğrafların işlevi ve anlamı hakkında düşünmeye başlamadan önce, 'metinler' ve hangi anlatı tekniklerinin kullanıldığına göz gezdirelim. Çoğu sergide olduğu gibi, *Paradise*'ta da birkaç farklı *metin* türü kullanılır:

1. *Paneller*: Tematik bilgi içerir ya da insan etkinliğinin belirli bir alanını tasvir ederler.
2. *Bilgilendirme tabelaları*: Nesnelere özel olarak hazırlanır, nesnenin sosyal bağlamlarında nasıl kullanıldığına dair açıklamalar sunarlar.
3. *Fotoğraf alt yazıları*: Diğer metinlerde yer alan belirli konsept ve tanımları örnekler ya da bozarlar.

Bu metinler arasındaki farklar hemen göze çarpmaz. Panel metinleri otoriteyi çağrıştırır ama diğer taraftan daha yorumlayıcıdırlar. Diğer yandan, bilgilendirme tabelaları ve fotoğraf alt yazıları daha 'düz anlamlıdır'; orada olan şeyi tarif etme iddiasındadırlar. Bu kısmen mekân tarafından belirlenir. Ancak bu metinler birlikte ve ayrı ayrı işlev görür, her biri *şifre çözme* görüntüsü altında anlamı *şifreler*. Bu metinler arasındaki

fark ve aynı zamanda anlama yaptıkları katkı, tercüme seviyesinde örneklenebilir.

Etnografya sergileri sıklıkla metinlerinin özünde yerel terimler kullanmamıza neden olur. Bunun pek çok nedeni vardır; bunu kısmen tercümenin yetersizliğini kabul etmek için kullanırız ama aynı ölçüde bir etnografya sergisinde, içinde yer alan insanların 'sesine' uyum sağlamak için de yapılır. Yerel dillerin bu şekilde dahil edilmesinin etnografya sergilerini ziyaret edenler tarafından beğenildiği ve uygun bulunduğu da kanıtlanmıştır. Ama yerel dilleri kullanmanın belirli etkileri vardır. Bilgilendirme tabelalarında, sıklıkla nesnenin anlamını belirten tanımlar olarak kullanılırlar (*bolyim* ev, *mond* postu) ve nesne ile tanımı arasında şeffaf, tanımlayıcı ve üstün görünen bir bağlantı yaratılır. Bu bir *bolyim ev*, tercümeye gerek yok (Levha 3.VI). Levhalar sıklıkla, okuyanı en azından o an için ilgili insanların kavramsal evrenine girmeye teşvik eden deyimler, ifadeler ve atasözleri içerir. Örneğin, İlk Karşılaşma levhasında, Kekanem Goi'nin devriyenin varışına verdiği ilk tepkiyi anlatan sözü (*'Alamb kipe gonzip alamb ende wom mo?'*), Beyazlar ile Wahgi arasındaki ilk karşılaşmanın şokunu belirtmek için tercüme edilmiştir ('Gelen ölülerin hayaleti mi? [Levha 3.IX]). Ama dahil etme işlemi, eşit ölçüde karmaşık bir işlemdir; seçim, tercüme ve yorumu içerir. Bir kültürden alınan bir alegori ya da metaforun diğer dilde anlaşılır hale gelmesi için anlam değiştirilmek zorundadır.

Yani burada gördüğümüz şey, metinlerin, bilgi vermenin yanı sıra ziyaretçinin ideal olarak bilmekten hoşlanacağı şeyi (önemli olan şeyi) seçerek anlam ekonomileri oluşturduğudur. Bu, tasarımın belirli açılarını da güçlendirir. İlk Karşılaşma sergilemesinde mızraklara bilgilendirme tabelası yerleştirilmemiştir ama düzenlenme şekilleri (Levha 3.X) büyük fotoğraflardan birinin (Levha 3.IX) içeriğini açık bir şekilde yansıttığından, kişi onları kolayca 'okuyabilir'. Fotoğrafa bakarak kolayca yorumlanabileceklerinden, açık bir rehberliğe (metin) ihtiyaç duyulmaz.

İlk Karşılaşma sergilemesindeki fotoğrafların işlevlerinden biri budur. Bir anlamda canlandırma türü, sadece fotoğrafların içeriğini taklit etmeyi amaçlar. Boyanmış sahne Mick Leahy'nin karargahının görüntüsünü (Levha 3.X) yansıtır,

canlandırma çit ve *kula jimben mızrakları* (bazıları 1930'larda, bazıları da 1990'larda elde edilmiştir) Leahy devriye kampının siyah-beyaz fotoğraflarındaki durumu canlandırır (Levha 3.IX). Başlık parası sancağı, paneldeki fotoğrafların arasında dikkat çeken bir tanesi olan renkli fotoğrafı yansıtır (Levha 3.XI). Hepsi bu değil. Görseller, canlandırmanın ve nesneleri onaylamanın yanı sıra, zamanın akışını çağrıştırmaya yarar. Bu, canlandırmanın kalitesi (pürüzlü/net) ve türü (renkli/siyah-beyaz) ile ilişkilidir, kolayca anlaşılan bir mesajdır. Başlık parası sancağı fotoğrafının 'soluk' renkleri (1950'lerde çekildi) daha yakın geçmişte çekilen (1980'lerde) diğer fotoğrafın 'gerçek' rengiyle ve 1930'larda çekilen fotoğrafın (Clifford, 1995, s.99-100) siyah-beyaz pürüzlü baskısıyla kontrast oluşturur. Değişen kalite ve türdeki bu görsellerin karşılıklı etkileşimi ve yakınlığı metnin konusunu destekler, çok zengin bir değişim ve süreklilik sunumu oluşturmak için nesneleri yerleştirir.

Ama bazı fotoğraflar *sunum* ve *temsilin* ötesine geçen bir işleve sahiptir. *Paradise* sergisinde fotoğraflar, eşit ölçüde *mevcudiyetin* yerine geçerler. Özellikle başlık parası sancakları örneğinde büyük fotoğraflar nesnenin *yerine geçer* (Levhalar 3.II ve 3.XI). Dahası, fotoğraf (gerçek sancağın temsili) çok daha gösterişli olmasıyla hemen yanındaki canlandırmayı (*gerçek* Wahgi deniz kabuğu ve lifleri içeren, kısmen orijinal eseri) gölgede bırakır:

> Bir nesne için 'bağlam' sunmak, artık fotoğrafın meselesi değil. Fiziksel olarak mevcut olamayacak bir nesneyle, 1950'lerden kalma bir başlık parası sancağıyla –çoktan sökülmüş olan– karşı karşıyayız. Bu sancak fotoğraflarda 'toplandı'. Dikkat çekici olduğundan, renkli görsel daha gerçek... Hemen yanındaki etkileyici olmayan eski sancaktan çok daha 'otantik' görünür.
>
> (Clifford, 1995, s.100)

Clifford, kendi görüşüne göre bunun tercih edilen bir şey olduğunu söyler. Toplamak, nesneyi yapay olarak yerinden kaldırıp onu ölümsüz kılmaktır, nesneyi fotoğraf olarak toplamak ise meşru bir alternatif sunar: kültürel yok oluşunu bozmadan, nesnenin varlığını hatırlamak. Yani fotoğraflar,

sergi bağlamında kısa ömürlü eşyalara (kendi sosyal bağlamlarında yok edilecek olan eşyalar: örneğin başlık parası sancakları ve bolyim ev) ve yasal olarak ihracatı gerçekleştirilemeyecek olan eşyalara (örneğin Cennet Kuşu tüyleri [Levha 3.I]) ya da Wahgilerin kendisine bir *mevcudiyet* sağlar.

Dolayısıyla *Paradise* sergisinde fotoğrafların üç etkisi vardır: serginin *sunumunu* desteklerler, etnografik 'nesnelerin' ya da 'konuların' fiziksel mevcudiyeti yerine geçerler ve nesneyi bir bağlama oturtan veya sergileme tasarımı için taslak oluşturmayı sağlayan 'gerçek' bir bağlam sunarak *temsil* işini kolaylaştırırlar.

3.5 *Paradise*: Eser Olarak Sergi

Önceki bölümlerde nesnelerin, metinlerin ve bağlamların anlam üretmek için nasıl bir arada çalıştığı üzerinde düşündük. Şimdi, sergileme bağlamının ve buna bağlı olarak serginin nasıl bir kurgu ve bir eser olarak değerlendirilebileceğini incelemek için, bunları dükkân sergisine uygulayalım. Burada kurgu kelimesini küçültücü bir anlamda değil, *nötr* anlamda kullanıyoruz: kurgu (İngilizce fiction) kelimesi insan çabasıyla oluşturulup gerçekleştirilmiş bir şey anlamına gelen Latince *fingere* fiilinden türemiştir. O'Hanlon da bu yaratma sürecinde kendi rolünü cesurca kabul eder (1993, Giriş, Bölüm 3). Eklemlenmiş ama sınırlı bir temsil sistemi olarak dükkân, burada tümüyle *Paradise* sergisi için bir metafor olarak kullanıldı (Levha 3.III).

Dükkânın sunum seviyesinde işlev gördüğü çok açık. Oluklu demirden çatıya sahip, 'gerçek' bir yayla dükkânını taklit ediyor. Canlandırma, kapıdaki alışıldık bilgilendirme –*No ken askim long dinau* (Veresiye teklif etmeyin)- ve zemin –kumlu ve bira şişesi kapaklarıyla dolu– (Levhalar 3.XII, 3.XIV) tam anlamıyla 'otantik'. Hepsi de ithal olan eşya karmaşası, kasıtlı olarak 'bu işletmenin çiğ renklerinden bir şey yakalamaya' çalışıyor (O'Hanlon, 1993, s.89). Peki işlevleri sadece sunum mu? Hayır. Bu ürünlerin varlığı açıkça hayal gücümüzü güçlendiriyor; kombinasyon büyüleyici, her ürün dikkatimizi çekiyor. İnsan farklı marka isimlerini okumak –Cambridge sigaraları, *LikLik Wopa* ('little whopper' bisküvileri), Paradise *Kokonas* (hindistan cevizli bisküviler), Big Sister pudingi, vaz-

geçilmez Coca Cola– ve sergilemenin canlılığını kavramak için duruyor.

Mevcudiyet seviyesinde ürünler 'satıştaki ürünlerin genişleyen kapsamı'nı (O'Hanlon, 1993, s.89), özellikle de kahveden elde edilen zenginlikle neler satın alınabileceğini çağrıştırır. Dükkânın 'Wahgi kahve sezonu süresince satışta olan ürünleri içeren bir canlandırma' olması hedeflenmiş (levha metni). Yani bu nesneler, bir dükkânda bulunabilecek eşyaların toplamının orijinal ve temsili örnekleridir (Papua Yeni Gine'den getirilmişlerdi). Dükkân Wahgilerin hayatının temsilini *canlandırır*. Mevcudiyeti (kendi başına bir eser olarak) panel metnindeki anlatıyı destekler, bu da tam tersine, bütünün ve içerdiği çeşitli ürünlerin anlamını yorumlar.

Sergilemenin (dükkân) bağlamı düşünüldüğünde, bu nesnelerin yerleştirmesi uygun, hatta 'doğal' görünür. Bu ticari ürünlerin cam bir vitrine yerleştirildiğini hayal edin: yalıtma, algımızı etkiler, dikkatimizi kombinasyondan çok nesneye çekerdi. Onu çekici kılan ve anlam üreten şey, dükkândaki nesnelerin oluşturulmuş çeşitliliğidir: bütün, onu oluşturan parçaların toplamından büyüktür. Dükkânın kendisi, harici ve dahili olarak anlatılan bir temsil sistemidir. Her bir nesne, diğerleriyle, reklam sloganlarıyla ve levhalardaki metinlerle gönderme içinde olan bilgilendirici tabelası yoluyla yorumlanır. Üstelik dükkândaki ürünler iki dilde yorumlanır: *tok pisin* (yerel *ortak dil*) ve İngilizce. Bu ticaret tabelaları farkı onaylar ama aynı zamanda onun ötesine geçer.

Dükkân, kahveden kaynaklanan zenginliğin çelişkili etkisine, dönüştürücü kur ilişkilerine, savaşı teşvik edişine dair anlayışımızı 'hızlandıran' bir bağlam sunuyor. Ama bu temsil, ek sergilemeler (Levha 3.III), kahve üretimi (para kaynağı) ve 'South Pacific' bira tenekelerinin tasarımını ve formunu çağrıştıran kalkanlarla (Levha 3.III, 3.XIV) genişletilmiş. Gerçekten de dükkân, 'tipik' bir yayla dükkânını sergilese de başka bir ustalık seviyesine, iki 'hile' etkisine sahip. O'Hanlon, görünürlüğü sağlamak için ön kısmı kesip çıkartmak ve en dipteki duvara gizlice boş 'South Pacific' şişelerini dahil etmek zorunda kaldığını; bunun nedeninin bunun bir gerçeklik temsili olması değil, Yeni Gine yaşamının tasvirine biraya bir referans eklenmesi gerekliliği olduğunu anlatıyor (1993, s.89-90).

Buradaki dahil etme işlemi, sıradaki sergilemeye kolay bir geçiş yapmamızı sağlıyor (Levha 3.111 ve 3.XIV).

Sergileme bizi ilk fotoğrafa geri götürüyor ve algılarımız için bir odak noktası olarak gizlice işlev görüyor. İlk kez kişi sahne resmindeki farkı algılayabiliyor ve dükkândan seslerin duyulabildiğinin farkına varıyoruz. Bunların nasıl bir etkisi olabilir?

Öncelikle sahne resmi örneğine bakalım. Giriş alanında, sahne resmi iki dağ sırası ve gökyüzü tasviriyle sınırlandırılmış. Ana sergi alanı, Yeni Gine yaylalarının fiziksel ve sosyal ortamını, yoğun yayla bitki örtüsünü (dükkânın ve kahve değirmeninin arkasında) ve Leahy keşif seferinin fotoğraflarında görünenin aynısı olan etrafı çevrilmiş bir kampı ya da bir Wahgi köyünü (*bolyim* evin ve *mond* postunun arkasında) göstermek için çok çeşitli. Sahne resmi, Wahgilerin dünyasını belirtmek, Yeni Gine yaylalarının fiziksel ortamını 'gerçekmiş gibi' yansıtmak için fotoğraflarla birlikte işlev görüyor. Wahgi gerçekliğine dair bu belirtme, Yeni Gine'de sabah seslerini, ağustosböceklerinin ötüşünü, şarkıları, ağız tamburasının seslerini ama aynı zamanda dükkândan yayılan bingo seslerini de içeren, sürekli devam eden üç dakikalık bir bant kaydı ile işitsel olarak doğrulanıyor. Bu sesler, ziyaretçiyi yaylalara götürüyor. Kalabalık Londra sokaklarıyla ama aynı şekilde diğer salonların sessizliğiyle de kontrast oluşturan bu işitsel temsiller, duygusal bir seviyede işlev gördüğünden Wahgi halkının fiziksel ve sosyal dünyasına giriş izlenimini derinleştiriyor. Serginin temalarını daha da açarsak, 'arazide toplanan' bu sesler yaylaları belirtiyor ama geleneği (ağız tamburasının sesleri, şarkılar aracılığıyla) ve değişimi (tanıdık bingo sesleri aracılığıyla) çağrıştırıyor. Yani ilk başta farklı görünen şey, tekrar yoluyla tanıdık hale geliyor ve ziyaretçi Yeni Gine yaylalarında olduğunu hayal etmeye teşvik ediliyor. 'Gerçekte nasıl olduğuna' dair bu temsil, değişim ve sürekliliğin modern Wahgi yaşamını şekillendirme yolu hakkında belirgin bir tematik anlatıyı destekliyor.

Bu yüzden, *Paradise*'ı, sergiyi, nesneler (Wahgiler tarafından yapılan ve kullanılan), canlandırmalar (Wahgi materyalleri, Wahgi tasarımı kullanılarak, ama Müze ekibi tarafından yapılmış) ve ikna gücü bu farklı unsurların metin, görseller ve sesler içeren bir anlatıda birleştirilmesinden kaynaklanan si-

mülakrayı içeren karmaşık bir temsil sistemi olarak düşünebiliriz. Bir seviyede Paradise sergisi 'tipik olarak' etnografiktir: odak noktası Wahgi yaşamını oluşturan sosyo-kültürel bütündür ve her biri mevcudiyeti temsilin gerçeğe uygunluğunu garanti eden örnek niteliğinde nesneler kullanır. Seçici olma anlamında da eşit ölçüde tipiktir: gördüğümüz şey, kısmi olarak oluşturulmuş Wahgi yaşamının bir temsilidir.

3.6 *Paradise* Mitleri

Bir önceki analizde iki şey öğrenildi:

1. Sergilerin nereye kadar bir canlandırma olduğu,
2. Bu canlandırmanın amacının, gerçek anlamıyla 'oluşturulmuş' ve 'amaçlı' olan şeyi ikna edici, 'doğal' ya da 'masum' kılmak olduğu.

İlk nokta detaylı olarak araştırıldı, bizi şu anda ilgilendiren konu ikinci nokta. Çıkış noktası –izlenecek sav– bütün kültür üreticilerinin –reklamcılar, tasarımcılar, küratörler, yazarlar (bu yazar da dahil olmak üzere)– Barthes'ın tanımladığı şekilde 'mitler' yaratılmasına katkıda bulunduğudur. Sonuç olarak, bu üreticiler kaçınılmaz bir şekilde sembolik gücü elinde tutar.

'Mit' konusuna, sergi üretimi konusunda Clifford (1995) ve O'Hanlon'un (1993) çelişen düşüncelerini ciddi şekilde değerlendirerek bakacağız. *Paradise* sergisi, alışılmadık bir şekilde, serginin üretim koşullarını, oluşturucu ile küratörün rolü ve temsil etmeyi seçtiği toplumla olan ilişkisini vurgulayan levha ve metinler içeriyordu. Bu samimi anlatı serginin sonuna yerleştirilmişti, yani kişi bir anlamda sergiyi geriye dönük olarak kısmi bir gerçek olarak 'okuyordu'. Kendi üretiminin sorunlu açılarını, siyasi hesap verebilirliğini konu almasının, öğrencileri ve kültür eleştirmenlerini sergi düzenleme sürecini klişeleştirmenin ötesine taşıyabilecek türde değerli ve derinlemesine yorumlar yapılmasına teşvik eden şeyin, *Paradise* sergisinin standart, düşünceye dayanmayan bir sergi değil, zengin kaynaklı ve çok açılı bir sergi olması olduğunu da not etmek gerek.

OKUMA C VE D

Bölüm sonundaki Okuma C ve D'de yer alan O'Hanlon'un (1993) kitabı ve Clifford'un (1995) yorumlarından alınan parçaları inceleyelim.

Bu iki metin, alternatif amaç ve seslere sahip. O'Hanlon bir küratör/antropolog olarak yazar. Eser toplama ve sergileme sürecini gördüğü gibi, 'sihir' havasından sıyırarak anlatır. Clifford'un metni, kültür eleştirmeni ve ziyaretçi bakış açısından farklı bir perspektif sunar: Paradise hakkında heyecanlı olan ama onu analizi güç sorununa doğru yöneltmek için kullanan biridir. İkisi de kısmi görüşlerdir (metinler hakkındaki metinler) ve öyle okunmaları gerekir. Devam eden bir diyalogun bir parçasını oluştururlar.

Bu iki bölüm hakkında, özellikle koleksiyon yapma ve sergilemeye dair farklı görüşleri not edin. Her biri kendi bakış açısını nasıl nitelendiriyor? Yorumları nasıl çelişiyor?

İlk olarak O'Hanlon'un perspektifine bakalım.

O'Hanlon'un koleksiyon yapmaya dair anlattıkları, koleksiyon yapmanın koşullarının yanı sıra bir antropoloğun kategorilerinin uygulanamaz olma ihtimalini kabul eden, refleksif bir tonu benimsiyor. Koleksiyon yapmayı değerli bir eğitim deneyimi olarak sunuyor. Koleksiyon yapmanın eserleri yerel bağlamından 'kopartmak' demek olmadığını, Wahgiler ile kendisi arasında mevcut olan (Wahgi) sosyal ilişki kategorileri ve yerel politik ajandalar tarafından yönlendirilen karmaşık müzakereler gerektirdiğini savunuyor. Kendisi, Wahgi dostları tarafından bir temsilci konumuna yerleştirildiği karmaşık bir ilişkiler dizisi tarafından yönlendirilmiş ve bu dizinin içine çekilmiştir. Ayrılışı, onu sürekli bir minnettarlık ilişkisinin bu beklentilerinden uzaklaşmaya konumlar.

Wahgilerin materyal kültürünün koleksiyonunu yapmak ve bu kültürün üretimini harekete geçirmek, O'Hanlon'u bilginin sınırlarını kabul etmeye yönlendirir. Onu kültürel karmaşıklıklar ve belirli eşyaların dolambaçlı anlamları konusunda uyarır. Aksi takdirde gözünden kaçabilecek Wahgi sınıflandırması ve tanımlarının inceliklerine dikkatini çekerek yapay bir sosyal durum oluşturur. Örneğin, Wahgiler ritüel açıdan önemli bazı nesneleri (*geru* panolar) O'Hanlon için üretmeye hazır olsa da başkalarını üretmeye hazır değildir (*bolyim* ev).

Yani koleksiyon yapmak, O'Hanlon'un anlatısında, antropoloğun kişinin bekleyebileceği güce sahip *olmadığı*, karmaşık, müzakere edilmiş bir süreç olarak ortaya çıkar. Bu, yerel bilgiye, kaynaklara ve becerikliliğe gereksinim duyulan bir süreçtir.

Sergilemeyle ilişkili olarak, O'Hanlon serginin oluşturulmuş bir metin ve bir montaj (bir *eser)* olduğunu vurgular. Wahgilerin sergide bir ölçüde *mevcut bulunması* isteğini ifade eder ve Wahgilerin serginin ilk giriş salonuna taşlar ve postlar yerleştirilmesi talebini yerine getirmeyi çok istediğini yazar. (Bu giriş salonu sonrasında tasarımcılar tarafından değiştirilmişti.) Dahası, sergisinin Wahgi dilinde yani *tok pisin* metinlerin kullanımıyla Wahgilere bir 'ses' vermesi gerektiğini belirtir. İkinci olarak, serginin kendi içindeki inşa edilmiş doğasını açık bir şekilde işaret eder: Son levhalar, serginin oluşturulmasının farklı aşamalarını öne çıkartır (Levha 3.XV).

Diğer yandan Clifford (1995) sergiyi kısmen, çoğu sergide geri plana itilen konuları ele aldığı ve bu konularda bilgi sunduğu için inceler. Ancak bunu kabul ederken, incelemeyi daha detaylandırmak için sunulan materyallere tabi kalır. Clifford'a göre, tıpkı O'Hanlon'a göre olduğu gibi, *Paradise,* küratörler, tasarımcılar ve müze kuruluşu arasındaki karşılıklı etkileşimle şekillenen bir eserdir, bu etkileşime Wahgilerin dahil olması şart değildir. Wahgilerin nereye kadar serginin ortağı ya da eş yaratıcısı kabul edebileceğini eleştirel bir şekilde sorgular ve aşağıdaki kanıtları sunar. Birincisi, dikkate değer bir Wahgi 'sesi'nin eksikliğidir. İkincisi, sergiye dahil edilen özdüşünümselliğin, (Levha 3.XV) kapasitesinden daha az kışkırtıcı olduğu görüşüdür. Son olarak, O'Hanlon ile Wahgiler arasındaki 'sürekli minnettarlık ilişkisinin' gerçek doğasını sorgular. 'Tabu taşlar' örneğini kullanarak Wahgilerin çok az etkin güce sahip olduğunu savunur. Sonuç olarak, antropolog ile toplumdaki meslektaşları ya da dostları ('arazideki') arasında kurulan belirli kişilerarası ilişkilerin kurumsal düzende nereye kadar eşleştirilebileceğini sorar.

ETKİNLİK 4

Artık koleksiyon yapma ve sergileme sürecine dair iki farklı görüşe sahibiz. Bu görüşlere dair ne düşünüyorsunuz? Hangisi size daha ilgi çekici görünüyor? Neden?

Koleksiyon yapma ve sergileme uygulamalarına dair bu iki yoruma, Barthes'ın, 1. Bölümde tartışılan 'mit', mitsel söylem teorisini kullanarak bir diğer eleştirel boyut katabiliriz. Diyaloğu ve yukarıda yer alan sergileme analizini daha ileriye gö-

türmek için, burada Barthes'ın yorumlarının iki açısı kullanılabilir.

Öncelikle, Barthes ikinci derecede göstergebilimsel bir dili 'mit' olarak adlandırır. Bu da sıradan dilin tersine, gösteren ile gösterilen arasında rastgele, nedensiz bir ilişki temelinde işlemediği anlamına gelir. 'Mit'te her zaman bir tür 'neden', kullanımının altında yatan bir amaç, kasıt ya da gerekçe vardır. Dahası, 'mit'lerin ikna edicilikleri, amaçlarının 'doğal gerekçelendirmesinden' kaynaklanır:

> Dünyanın mite sunduğu şey tarihsel bir gerçekliktir, tanımlanmıştır, hatta insanoğlunun ürettiği ya da kullandığı şekliyle oldukça geçmişe gider; mitin karşılığında sunduğu şey ise bu gerçekliğin doğal bir görüntüsüdür.
>
> (Barthes, 1989, s.155)

Yani mit, temelde *kültürel* (tarihsel, oluşturulmuş ve nedenli) olan bir şeyi *doğal* (tarihötesi, masum ve gerçekçi) olarak maddileştiren bir şeye dönüştürerek konuşmayı 'doğallaştırır'.

İkinci nokta buradan devam eder ve mitin konuşmayı 'depolitize' etme becerisiyle ilgilenir:

> Mit şeyleri inkâr etmez, tam tersine, işlevi onlar hakkında konuşmaktır; onları basitleştirir, *arıtır*, *masumlaştırır*, onlara *doğal* ve *ebedi* bir gerekçe verir, onlara bir açıklamadan değil de gerçeğin ifade edilmesinden kaynaklanan bir netlik katar.
>
> (Barthes, 1989, s.156, vurgu bana ait)

Yani bu 'mit'i öne sürerek konuşmayı depolitize eden Barthes, mitin nedenini gizlemediğini savunur. Onun yerine, ona evrensel, tarihüstü bir temel verip objektifliğini ve doğadaki köklerini vurgulayarak mit nedenini **arıtır**.

Bu görüşler, yeni keşfettiğimiz metinlere nasıl ilave bir 'okuma' sağlayabilir?

Bu bölümde *Paradise* sistemini oluşturulmuş bir etkinlik ve karmaşık bir anlam sistemi olarak ele aldık. Bu iki açı da Barthes'ın 'mit' analizi ile ele alınabilir.

İlk önce 'neden' hakkında düşünelim. *Paradise*, tıpkı bütün sergiler ya da kültürel ürünler gibi, açıkça bir dizi kasıtlı eylemin sonucuydu: koleksiyon satın alınmıştı, sergi planlanmış,

yazılmış ve oluşturulmuştu. Nesneler Wahgi kültürel yaşamından çıkartılıp alınmış ve neredeyse doğal canlandırmalarda yeniden oluşturulmuş ya da sahne resimleri ve fotoğraflarında temsil edilmişti. *Paradise* bir dizi bağlantısız nesnenin bir araya getirildiği tutarsız bir anlatı değildi; dikkatle yapılandırılmış, görünüşteki belirgin ayrıklıkların *bile* 'gerçek' gibi görünmesi için tasarlandığı bir etkinlikti.

Dahası, serginin baskın amacı Wahgi *gerçekliğini* temsil etmekti: Bir zamanlar Wahgi sosyal evreninin parçası olan eşyalar, görünür bir şekilde fotoğraflarda yakalandığı ya da canlandırmalarda taklit edildiği şekliyle Wahgi 'gerçekliğine' karşılık gelir. Yani Wahgi kültürel yaşamı fenomeni evcilleştirilmiş ve dönüştürülmüştür, 'doğallaştırılmıştır'. Sergi, temsil edici nesnelerin objektif bir şekilde tarif edildiği ve seslerin, sahne resmi canlandırmalarının, fotoğrafların, alıntıların, her şeyin Wahgilere bir *mevcudiyet* verdiği, gerçeklere dayanan rahat bir tarz benimser.

Yani *Paradise* sergisi, bütün sergiler gibi tanımlayıcı ve nedenli bir etkinliktir. Ama O'Hanlon bunun kabul edilmesine biraz yardımcı olmaz mı?

O'Hanlon bir antropolog olarak aracılık ettiğini inkâr etmez: bunu anlatılarına (sergi ve kitap) dahil eder. Koleksiyon yapma ve sergilemenin karmaşıklıklarının farkında olarak, her ikisinin de ihtimallerini ve koşullarını keşfetmeye girişir. O'Hanlon'un nedenleri, profesyonel konumu göz önüne alındığında açıkça 'doğal' ve kabul edilirdir, yeni bir koleksiyonu gösterme arzusu da öyle. Papua Yeni Gine yaylalarının materyal kültürünün İngiltere'deki ilk büyük sergilenmesi olarak, sergi hem uygun hem de zamanlı kabul edilmişti. Dahası koleksiyon yapmak, ona, içinde çalıştığı Wahgi materyal kültürünün bulanık kategorisine dair yorum yapma imkânı sağlar. Yeni Gine bağlamında, koleksiyon yapmanın bir kırılma değil, Wahgilerin dünyaya bakış açısıyla uyum içinde düşünülen ve uygulanan bir değiştokuş (yöntemleri, başkalarının doğrudan sömürme amaçlı eser toplama seyahatlerinden oldukça farklıydı) olabileceğini savunur. Dolayısıyla O'Hanlon Wahgilerin eser toplamayı, detaylı bir değiştokuş kültürüne ait olan bir *kendine mal etme* olarak görüp görmediğini sorgular.

O'Hanlon açıkça koleksiyoncu/küratör olarak nedenlerini araştırır. Ama Barthes'a göre bu bir *arınma* eylemi olarak algılanabilir. Sonuçta sergiyi ortaya çıkartan çeşitli pratiklerin girifliğine gösterilen yoğun ilgi, koleksiyonu yapan ile Wahgilerin ortak olduğu bir koleksiyon yapma ve değiştokuş olarak sergileme okumasını teşvik eder. Serginin sonundaki levha özellikle serginin **sembolik gücünü**, yani anlam yoluyla bir yol çizme yöntemiyle inşa ve ikna etme şeklini işaret eder. Wahgilerin tanınan temsilciler ve kültürel üreticiler olarak ve O'Hanlon'un yaratıcı/küratör olarak sunumu serginin ve küratörün *sembolik gücünü artır.*

Diğer yandan, Clifford serginin *sembolik gücü* ile British Museum'un **kurumsal gücü** arasında açık bir ayrım yapar. O'Hanlon'un son levha ve kitabı aracılığıyla yaratıcı ve anlam çevreleyicisi olarak kısmen güçlü rolünü tanıdığını kabul eder. Ama Clifford Wahgiler ile kurum –British Museum- arasındaki ilişkinin yeterince incelendiği konusunda ikna olmaz. Clifford, ikisinin *–sembolik güç* ve *kurumsal güç–* bir arada var olduğunu ve O'Hanlon'un sembolik gücünü tamamen kabul ederken, kurumsal ilişki konusuna hiç girmediğini öne sürer.

Sergiyi sadece bir *eser* olarak değil de *mitsel yapı* olarak okumaya öncelik vermenin sonuçları ne olabilir? Bunun yaratıcılık ve güçle ilgili bazı sonuçları vardır. Sergi bir mitsel konuşma formuysa, o halde antropologlar bir tür mitologdur: bugünün döküntülerinden ve geçmişin artıklarından, gerçek olarak karşılanan yorumlamalar için ikna edici ve mecburen maskelenmiş yeni yapılar ve anlamlar oluşturur. Ama kişi bir sergiyi mitsel bir yapı olarak algılamayı yeğlerse o zaman antropoloğun *sembolik gücünün* bir tercih değil *kaçınılmaz* olduğunu belirtilmesi gerekir. Koleksiyon yapma ve yaratma, 'kısmi gerçeklerin' ve 'ikna edici kurguların' üretilmesini gerektirir.

Ancak Clifford analizinde önemli bir ayrımı ima eder. *Sembolik güç* –kaçınılmazdır ve yaratıcı etrafında konumlanır (dolayısıyla bireysel kontrol altındadır: örneğin, O'Hanlon ile Wahgiler arasındaki ilişki)– ve *kurumsal güç* –daha dışlayıcıdır ve kurum etrafında konumlanır (British Museum ile Wahgiler arasındaki direkt ilişki ve Wahgilerin göreceli yaptırım gücü)– arasında ayrım yapabiliriz. Göreceğimiz gibi (4. kısım) *kurumsal güç* sorunu müzelerle ilişkili olarak uygulandığında etki

sahibi bir eleştiridir çünkü anlamın dahili eklemlenmesinin ötesine geçerek müzenin toplumdaki rolü ve bilgiyle olan ilişkisine dair daha kapsamlı bir alana açılır.

ETKİNLİK 5
Koleksiyon yapma ve sergileme süreçlerine dair iki farklı görüşe bir diğer boyut ekledik. Bu 'mit' tartışması sergileme konusundaki görüşlerinizi değiştirdi mi? Neden?

3.7 Özet

Bu bölüm, etnografik sergilemeleri belirli bir analiz türüne tabi tuttu. Bir vaka çalışmasıyla –*Paradise* sergisi– ilişkili olarak göstergebilim teorisinden (Barthes'ın çalışması) yararlanarak sergilerin anlam ve motivasyon aracılığıyla nasıl belirli bir yol izlediğini gösterdik. İlk başta sergilere bir eser olarak yaklaşan analiz, nesneler, bağlamlar, metinler ve görsel temsillerin anlam inşa etmek için çeşitli şekillerde kullanılmasını keşfetti. Bölüm, çeşitli unsurların ve eklemlenmelerinin dahili düzenini keşfetti ama sergilemeyi çeşitli seviyelere ayrıştırdı: mevcudiyet, sunum ve temsil; bu da sergilemenin *poetikasını* incelememizi sağladı. Bir etnografik sergilemeye bir eser olarak yaklaşmak, karmaşık bir anlamlandırma ağını ve nasıl üretildiğini saptama yöntemi sundu. Ardından *Paradise* hakkındaki yorumların koleksiyon yapma ve sergileme pratiklerine dair sunduğu farklı görüşleri değerlendirdik. Bu yorumların farklı yorumlar sunduğunu fark ettik ve buna, bir serginin mitsel bir yapı olduğunu öne sürerek bizi daha 'politik' bir sergileme yorumuna yönlendiren teorik bir alternatif ekledik. Bu alternatif de karşılığında bize, sergileri ve müzeleri iki farklı güç analizi ile uyumlu olarak sorgulama imkânı verdi: *sembolik* ve *kurumsal.*

4. KÜLTÜRLERİ YAKALAMAK: SERGİLEMENİN POLİTİKASI

4.1 Giriş

Son kısım sergilemeyi *poetikası* açısından (dahili eklemlenmesi ve anlam üretimi) ele aldı. Bu kısım sergilemenin *politikasını* (sosyal bilgi üretiminde sergilerin/müzelerin rolü) keşfetmek için teorik bir modelden ve metinlerden yardım alacak. 3.

kısımda Roland Barthes'ın çalışmasından yararlanılmıştı, bu kısım ise metinleri 1. Bölümde de tartışılmış olan Michel Foucault'nun çalışmalarına başvuracak. Yani bu kısımda kullanılan temsil modeli daha kapsamlı bir bilgi ve güç konusuna odaklanacak. **Sergilemenin politikasını** incelemek, kısım 3'te dile getirilen kurumsal güç sorununun özellikle ele alınmasına yol açacak. Önceki kısımlarda belirttiğimiz gibi, müze koleksiyonları öylesine 'var olmaz': eserlerin toplanması ve toplananların sergilenmesi gerekir. Tarihsel, sosyal ve politik etkinliklerdir. Bu kısım sergileme pratiklerine bir başka 'okuma' sunacak: koleksiyon yapma ve sergileme pratiklerinin güç etkinlikleri olduğunu ve güç ile bilgi arasındaki ilişkinin analizinin sergileme/müze konusundaki bütün araştırmalara dahil edilmesi gerektiğini savunan bir eleştiri. Spesifik bir tarihsel, politik andan (19. yüzyılın sonu) alınan örneklerin bu kısımda kullanılma nedeni gittikçe daha açıkça görülecek.

4.2 Bilgi ve Güç

Michel Foucault'nun eserlerinin burada inceleyeceğimiz özellikleri, *söyleme* verdiği spesifik tanımla ve *güç/bilgi* arasında tanımladığı eksenle ilgili. Bu tanımları belirlerken antropolojik bilgiye yeni bir yaklaşımı benimsiyoruz.

Söylem, 1. Bölüm 4. kısımdan hatırlayacağınız gibi, bir dilin belirli bir konu hakkında konuşmak için sağladığı, o konuyu belirli bir şekilde inşa eden ifadeler grubudur. Söylem, bir konu ve spesifik 'yönetici ifadeleri' (soruları) yanıtlayan ve 'stratejik bilgi' üreten bir soruşturma alanı oluşturmanın bir yoludur: *savoir*. Foucault'ya göre, Barthes'ın tam tersine, bilgi saf 'anlam' ya da 'dil' sahasına indirgenemez çünkü bütün bilgi tarihsel olarak konumlanmış bir sosyal pratik olarak işlev görür: **iktidar/bilgi**dir. Yani 'stratejik bilgi' güç ilişkilerinden ayrılamayacak olan bilgidir (Foucault, 1980, s.145). Bu tanıma uygun olarak, söylemler sadece 'gerçekliği' yansıtmaz ya da masum bir şekilde nesneleri adlandırmaz. Daha çok, *belirli güç ilişkilerine uygun olarak spesifik bağlamlar içinde onları inşa ederler.* Yani antropolojik soruşturma öznesi söylemsel olarak inşa edildiyse bu bilginin sadece 'anlam' ya da 'fikirler' seviyesinde işlev görmediğini ya da masum bir şekilde 'gerçekliği' yansıtmadığını ifade eder. Tam tersine:

[Antropoloji] ancak belirli bir durum, kesinlikle benzersiz bir olay temelinde mümkündür: [antropolojinin] kökleri uygun bir şekilde kültürümüzün tarihine ait olan bir olasılıktadır... [Antropoloji] kendi boyutlarını ancak Avrupa düşüncesinin ve onu diğer kültürlerin yanı sıra kendisiyle de karşı karşıya getirebilecek ilişkinin –her zaman baskılanmış ama her zaman mevcut olan– tarihsel egemenliği içinde üstlenebilir.

(Foucault, 1989, s.376-7)

Yani 19. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan antropoloji ya da etnoloji sosyal bilimini ele alırsak, âlimler tarafından oluşturulan ve küçük kurumsal temellere, özellikle de müzeye yerleştirilmesi sayesinde tereddütlü bir disiplin statüsü elde eden, yaygın bir bilgi kaynağı olarak karakterize edebiliriz. Alternatif şekilde, genel olarak insana ve aydınlanmaya ilişkin olma isteğine rağmen öncelikli olarak emperyal bağlamda egemen bir kültürün üyeleri tarafından geliştirilen, kültür nedeniyle ya da ırksal açıdan küçük görülenler hakkında bir söylem olan, suç ortağı niteliğinde bir disiplin olarak da görülebilir (Stocking, 1985, s.112). Stocking, bilgiyi emperyal yayılmanın 'çoğunlukla kanlı olan süreci için ahlaki ve bilimsel bir mazeret' olarak kabul edilebilecek bir şekilde kodlayan bir disiplin olduğunu savunur (1987, s.273). İnsanlığın 'ırkları' için sınıflandırıcı bir şema sunarak düzenlenmelerini teşvik edip buna yardımcı olduğu savunulabilir.

Foucault'nun söylem konusuna dair düşünceleri, beşeri bilimlerin başlangıcıyla ilgili genel endişelerini yansıttı. Foucault'ya göre, beşeri bilimlerin başlangıcını incelemek bunların 'aydınlanmış bilimler' (insan koşullarına ilerici görüşler) değil, belirgin bir tarihsel anda ortaya çıkan belirli bilgi formları olduğunu ortaya koydu. Sıklıkla kendilerini aydınlanmış olarak konumlandırsalar da daha çok beşeri konuları düzenleme isteklerinde birleşmişlerdi. Foucault'ya göre antropolojinin de arasında olduğu yeni beşeri 'bilimler', toplumun belirli bölümlerini kodlamayı ve düzenlemeyi amaçlıyordu: kadınlar, 'yerliler', deliler, hastalıklılar ve bilimler gibi, materyal kanıt temelinde gerçek bilgi özneleri olarak söylemsel olarak oluşturan suçlu sınıflar (bkz. 1. Bölüm). Bu bilimler düzenleme teknikleri (hapishane, akıl hastanesi, hastane, üniversite) ve ulus devletin yükselişiyle ittifak kurdu. Söylemler sistematik olarak

'bahsettikleri nesneleri [konuları] oluşturur' (Barrett, 1991, s.130) ama sadece şiddet uygulayarak kontrol altına almayı değil, genellikle vücuda vurgu yaparak kurumsal düzenleri disipline almayı amaçlayan yeni ortaya çıkan güç ilişkileriyle uyumlu olarak bunu yaparlar.

Foucaultcu bir perspektif kullanmak, antropolojinin belirli bir tarihsel anda (19. yüzyılın ortası) belirli bir bilgi türü olarak ortaya çıktığını, özel güç ilişkilerine sahip olduğunu (İmparatorluk ve sömürge yayılması) ve bu yüzden başka bir yerde 'Batı ve geri kalan' olarak adlandırılan eşit olmayan bir karşılaşmaya büyük ölçüde bağımlı olduğunu öne sürer (Hall, 1992).

Bu yeni eleştiri boyutunun etnografik sergileme analizine ne ölçüde katkıda bulunduğu sorulabilir. Foucaultcu bir çerçeve uygulamak, antropoloji sahasında söylem oluşumunun yeniden şekillenmesini gerektiriyor: çeşitli söylemlerin işleyişi yoluyla inşa edilen, insanlar arasındaki 'gerçek' farkları yansıtmakla kalmayıp onları yaratan bir oluşum. Dahası, bir sınıflandırma sistemini harekete geçiren bilim olarak bu farklar, onların belirli *temsili* temelinde üretilir ve sonucunda, araştırmayı amaçladığı şeyi ve kullanılacak en iyi araştırma yönteminin ne olduğunu belirlemek için bu tipolojiyi kullanır. Buna bağlı olarak, antropolojik söylemler değiştiğinden temsiller ve bu bilgi türlerini desteklemek için gerekli olan kanıt türleri de değişir. Bu faktörlerin materyal kültür ve sergileme yöntemleri açısından çok açık etkileri vardır.

Şimdi söylem ve temsil arasındaki ilişki hakkında Foucaultcu argümanı kullanmanın 3. kısımdaki müze bağlamına nasıl farklı bir perspektif sunabileceğini görelim.

4.3 Başkalarını Sergilemek

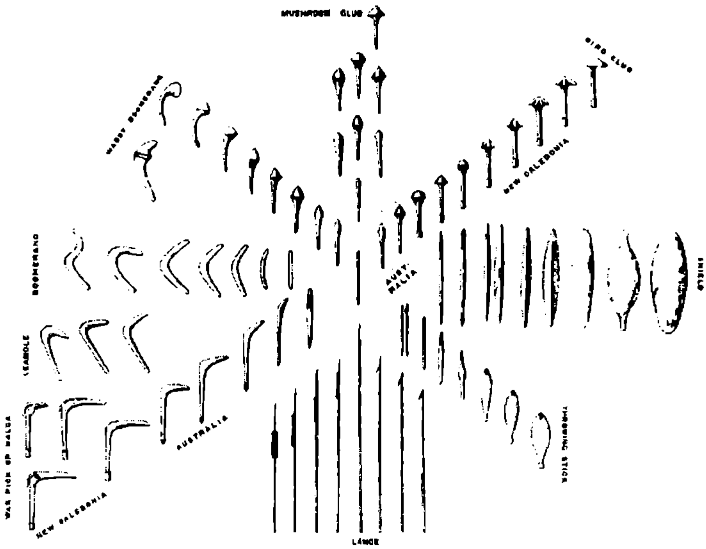
Etnografik eserler en eski koleksiyonların kurucu unsurlarıydı ama çoğu örnekte eserlerin spesifik olarak 'etnografik' olarak nitelendirilmesi, ister sınırlandırılmış sergilemeler isterse spesifik departmanlar ya da müzeler tarafından yapılmış olsun, bilimsel konumunu 19. yüzyılın sonlarında kazandı. Antropoloji ilk kurumsal evini üniversitelerde değil, müzelerde bulacaktı. "Sadece antropolojinin değil, genel olarak bilimin bugün olduğundan çok daha 'konu' –ya da tür– odaklı

olduğu bir dönemde" (Stockin, 1987, s.263), küratörler kendilerini profesyonel anlamda antropolog olarak tanımlamaya başlayınca, koleksiyonların varlığı antropolojiyi kurumsallaşmaya yönlendirdi. 19. yüzyılda ortaya çıkacak en önemli müzelerden biri Oxford'daki Pitt Rivers Müzesi'ydi.

Söylem ile sergileme arasındaki ilişkiyi Pitt Rivers Müzesi bağlamında inceleyeceğiz. En eski sergilemeler, belki de ustalıklarını daha kolayca değerlendirebildiğimiz için bize yürürlükteki süreçlere dair çok iyi örnekler sunuyor (Lavine ve Karp, 1991, s.1).

Pitt Rivers Müzesi'nin kurucusu ve hamisi olan Augustus Henry Lane Fox (miras yoluyla büyük bir servet kazandıktan sonra adını Pitt Rivers olarak değiştirdi) 1851 yılında Crystal Palace'taki Büyük Sergiyi ziyaret ettikten sonra nesnelerin koleksiyonunu yapmaya yönelik özel bir ilgi geliştirdi. İlk başta silah koleksiyonu yapıyordu, kısa süre sonra ilgisini arkeolojik ve etnografik nesneleri de kapsayacak şekilde genişletti (Chapman, 1985, s.16). Evrim ve eski insan uygarlıkları ile ayrıca 'ırksal' teorilerle ilgileniyordu. Farklı dönemlerden ve yerlerden toplanan eserleri, özellikle 'nesnelerin en yaygın sınıfı' ile kıyaslayarak zaman içindeki teknolojik gelişmenin ve formdaki küçük değişimlerin bir haritasını çıkartan tarih dizileri belirlemeyi amaçlıyordu. Sadece 'formların kalıcılığı' yoluyla kişinin 'birbirinden tamamen farklı insanların ortak özelliklere sahip olabileceğini gösterebileceğini ve böylece geçmişteki bağlantılarını yeniden belirleyebileceğini' düşünüyordu (Chapman, 1985, s.23). Eserleri diziler halinde düzenleyerek 'insanlığın daha düşük seviyedeki hayvanların koşullarından yaptığı ilerlemenin fikir dizisi' yansıtılabilirdi (Lane Fox, alıntı Chapman'da, 1985, s.33) çünkü nesnelerin teknolojik sofistikeliği kültürün soyut açılarını temsil ediyordu. Lane Fox'a göre, eserlerin formundaki süreklilikler etnolojik ve evrimsel bağlantılar için sağlam kanıtlar sağlıyordu (Figür 3.3).

Lane Fox bu bağlantıları bir müzede sergileme fikrine kendini adamıştı. 1860'ların başında koleksiyonu için daha geniş bir izleyici kitlesi aradı ve sonunda, 1883'te kendisinin karar verdiği şekilde sergilenmesi koşuluyla bütün koleksiyonu Oxford'a bağışladı.



FİGÜR 3.3 'Tokmaklar, Boomeranglar, Kalkanlar ve Mızraklar': Henry Lane Fox'un *Kültürün Evrimi*'nden alınan bir illüstrasyon (Oxford, Pitt Rivers Müzesi, 1875).

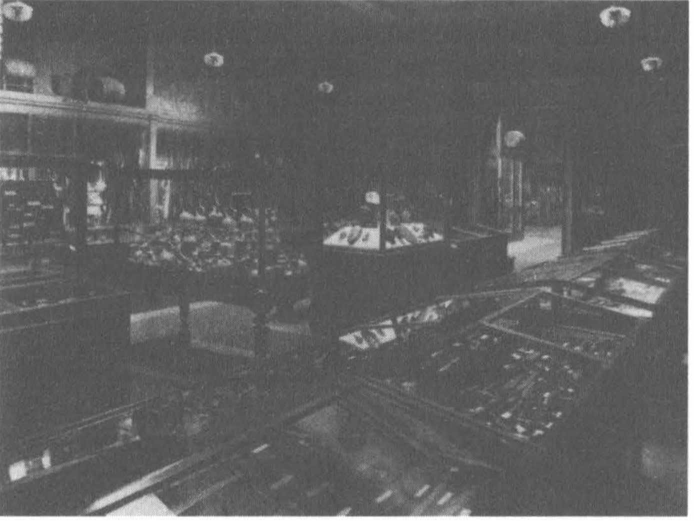
Pitt Rivers, düzenlemeleri nedeniyle kendini benzerlerinden ayırdı. Sistematik yaklaşıma sahip olan, çağdaşı diğer etnografik sergilemelerin yaygın coğrafi sınıflandırması yerine, Linneci doğal tarih sınıflandırmasını (gruplar, cinsler ve türler) benimsedi (Figür 3.4) (Chapman, 1985, s.25-6; Coombes 1994a, s.117-9; Lane Fox, 1874). Pitt Rivers eserlerini öncelikle *tipolojik* bir şekilde, yani forma ve işleve öncelik veren ama bölgesel gruplaşmaların coğrafi ilkelerinin de dahil olduğu bir şekilde düzenledi. Eserler, karşılaştırmacı analizlerin gerçekleştirilmesini mümkün kılacak şekilde sıralı olarak düzenlenmişti. Eski insanların arkeolojik eserleri ve modern etnografik materyaller –'hayatta kalanlara' ait olan– yan yana düzenlenerek, amacı insan evrimini ve tarihini betimlemek olan karmaşık bir temsil oluşturuyordu. Pitt Rivers Koleksiyonu ve Müzesi, bu şekilde belirli bir antropolojik araştırma kolunu, dolayısıyla bilgi ve söylemini teşvik etmek konusunda kurucusunun kararlılığını açıkça ortaya koyan etkili ve ilgi çekici bir *tipolojik* temsil sundu (Figür 3.5). Ortaya çıkarttığı başka kültürlerin temsili, Pitt Rivers'ın tercih ettiği işlevsel *evrimsel söylem* bakı-

şıyla belirlenmişti. Pitt Rivers Müzesi, bu odaktaki görüşü sunarak yeni gelişmekte olan antropoloji disiplininde gerçekleşen 'karmaşık ve kapsamlı' tartışmaları ya da Müzeler Birliği'nde gerçekleşen etnografik materyalin sınıflandırılması konulu tartışmaları yansıtmadı, bilimsel bir söylem olarak konumunun meşrulaştırdığı 'ırklar' arasındaki ilişkilere dair daha popüler görüşlere uyum sağladı (Coombes, 1994a, s.117).

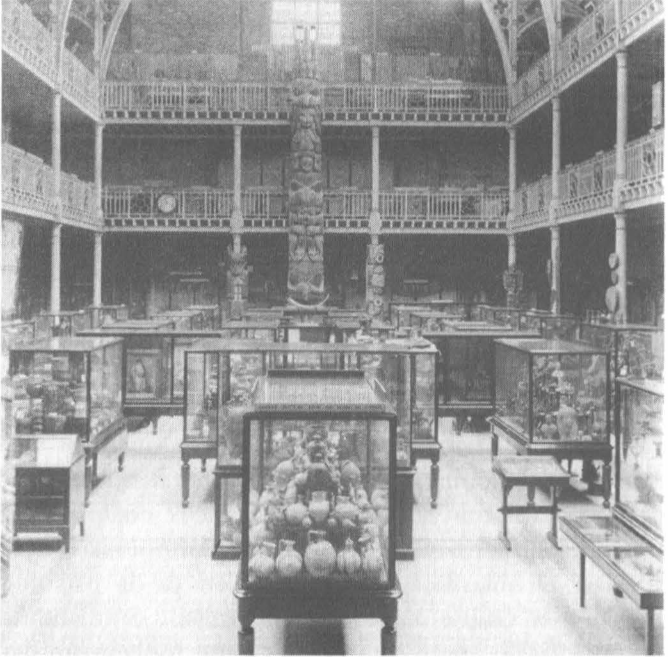
Pitt Rivers sergilemesini inceleyerek hangi konular ön plana çıkartıldı ve bu temsil formu *Musaeum Tradescantianum*'dan hangi açıdan farklıdır?

Öncelikle, eserlerin koleksiyona dahil edilmesinin onlara yüklenen bilgi türü tarafından nasıl belirlendiğinin ve bunun belirli söylemleri nasıl meşrulaştırdığının gözden geçirilmesi gerekiyor. 'İlginç şeyler' olarak etnografik eserler, bağlamından çıkartılmış diğer nesnelerle (hayal gücünü ve felsefi düşünceyi teşvik eden eserler) benzer bir yere oturdu. Tradescant sergilemesi günümüzde acayip ve karışık bir düzene sahip gibi görünür, bir sınıflandırma kriteri uygulayan (yapayın karşısında doğal ilginçlikler) ama aynı zamanda, evrimsel olanlardan çok farklı bir değer hiyerarşisine de (ilginçlik ve nadirlik anlamında) sahip olan belirli bir dünya görüşünü yansıtır. Koleksiyon yapmak, görünürde kendine özgü bir işlemdir ama çoktan keşif, fetih ve sömürgeleştirmenin inkâr edilmez bir ürünü olmuştu.

Pitt Rivers'taki etnografik eserler, tam tersine görünürde daha titiz bir bilim söylemine tabiydi. 'Kanıt' olarak kullanılan bu eserler başka kültürlerin sosyo-kültürel karmaşıklığının somut örneğiydi. Bu etnografik eserler, işlevi evrim merdivenindeki farklı kültürlere ve farklı yerlere uygun olarak insan tarihinin ilerleyişini betimlemek olan sınıflandırıcı bir şemaya uygun şekilde, sistematik olarak toplanıyor, seçiliyor ve düzenleniyordu (Coombes, 1994a, s.118). Pitt Rivers'ın kendisi, bilimsel ve kapsamlı yaklaşımını ilk ilginçlik dolaplarının eksikliği ile karşılaştırmaya hevesliydi. "[B]u etnolojik *ilginçlikler*, adlarından da anlaşılacağı üzere, tarihleri ya da psikolojileri kesinlikle göz önüne alınmadan seçilmişti... Sınıflandırmayı mümkün kılacak yeterli sayı ya da çeşitte toplanmamışlardı" (Lane Fox, 1874, s.294).



FİGÜR 3.4 British Museum'daki Etnografya Galerisi, c. 1900.



FİGÜR 3.5 Pitt Rivers Müzesinin ana sergi salonu, Oxford, c. 1970.

Pitt Rivers'ın yaklaşımını farklılaştıran şey, başlattığı sınıflandırma ve değerlendirme şemasının 'bilimsel' olarak görülmesidir; bu, pozitivist bir bilgi çerçevesi anlamına gelir ve temsil (sergileme metodu) onu çerçeveleyen evrimsel söylemi güçlendirir, ondan türer.

İkinci olarak Pitt Rivers Müzesi, 19. yüzyıla ait bir müze olarak, halkın eğitimi ve izleyicilerinin faydalanmasındaki rolüne dair daha araçsal bir görüşe sahipti. Tipik sıkışık sergileme yöntemi bilim insanlarının ya da ilgili ziyaretçilerin aydınlanmasını amaçlayan bir koleksiyon olmaktan çok, hatalı bir şekilde insan gelişimi ve 'tarihi' konusunda cahil olarak değerlendirdiği İngiliz toplumuna 'eğitim' ve 'rasyonel eğlence' sunmayı amaçlayan bağımsız, objektif, pozitivist bir araçtı (Coombes, 1994a, s.121, 123). Yani Pitt Rivers Müzesi kültürün kitlelerde uygarlaştırıcı etkisine dair evrimci bir söylemi harekete geçirdi. Müzenin zekâyı şekillendirip sosyal davranışları dönüştürerek sosyal fayda sağlaması bekleniyordu (Bennett, 1994, s.26).

19. yüzyılın sonlarında antropolojinin bir bilim olarak kabul edilmesi teklifi, 'müze fikri'nin hızlı bir şekilde yayılmasıyla aynı zamanda denk geldi. Basitçe ifade etmek gerekirse 'müze fikri', halkın eğitimi için ideal bir araçtı: sergilenen kültürel eserlere bakarak sıradan erkek/kadınlar 'gittikçe artan etkileri'ni anlayabilirdi (Bennett, 1994, s.23). 'Kültürün kullanışlılığını artırma' inancı müzelerle sınırlı kalmadı, sanat galerileri ve kütüphaneleri de kapsadı (a.g.e.). Antropolojinin bir disiplin olarak yükselişi, ister büyük sergiler şeklinde isterse 1890-1920 arasında İngiltere'de sayısı gittikçe artan müzeler şeklinde, sergileme etkinliğinin olgunlaşmasıyla aynı zamana denk geldi ve onun tarafından desteklendi (Greenhalgh, 1993, s.88). Yani, Pitt Rivers Müzesi'nin coğrafi açıdan farklı kültürler arasında ama aynı zamanda İngiliz toplumunun farklı sınıflarının kültürleri arasında da bir ayrım oluşturan 'ben' ve 'başkası' konusundaki tartışmaları da etkilediği görüşü öne sürülebilir.

Sonuç olarak hem Tradescant hem de Pitt Rivers koleksiyonlarının/müzelerinin tarihsel ürünler olduğu açıklandı. Ama aynı şekilde, Pitt Rivers Koleksiyonunu diğerlerinden ayıran şeyin evrimsel söylem ile uygulanan sergileme metodu

arasındaki özel eklemlenme olduğu da ifade edildi. Pitt Rivers Müzesi'nin tarihsel bağlantıda (19. yüzyıl sonu) kültürleri nesnelere indirgemeyi teşvik ettiği ve meşrulaştırdığı, böylece başkalarıyla hiyerarşik bir ilişkide değerlendirilip sınıflandırılmalarını sağladığı öne sürülebilir. Bu antropolojik (ya da daha uygun bir ifadeyle etnografik) söylem sergilediği kültürlerin 'gerçek' durumundan çok, bu tür bir sınıflandırmaya *konu olanlar* ve bu sınıflandırmayı *gerçekleştirenler* arasındaki güç ilişkilerini yansıttı.

4.4 Müzeler ve Kültür İnşası

Bir önceki kısımda gösterdiğimiz gibi, sergilemeye dair Foucaultcu yorum etnografik nesnelerin anlaşılmalarına imkân sağlayacak bilgi çerçevelerine uygun şekilde tanımlandıklarını ve sınıflandırıldıklarını ifade eder. Müzelerin ürettiği temsiller ve bunların söylemle nasıl bağlantılı olduğu hakkında düşündük. Ama son kısımda bahsedildiği ve 1. Bölümde gördüğünüz gibi, Foucault aynı zamanda söylemlerin izole halde işlemediğini, oluşumlar içinde (**söylemsel oluşumlar**) gerçekleştiğini de savunur. *Söylemsel oluşum* terimi, 'bir bilgi tabanı' oluşturan ve spesifik bir analiz nesnesini/konusunu belirli bir şekilde inşa etmek ve nesnenin/konunun kapsamına girdiği diğer şekilleri sınırlamak için birlikte çalışan *çeşitli söylemler* ya da ifadelerin sistematik işleyişi anlamına gelir. Müze sergilemeleri örneğinde böyle bir oluşum antropolojik, estetik ve eğitimsel söylemleri içerebilir. Foucault'ya göre *söylemsel oluşumun* iç tutarlılığı, ifadeler arasındaki varsayılan 'anlaşma'ya bağlı değildir. Hararetli iç tartışmalar var gibi görünebilir ve bilgi alanındaki farklı ifadeler muhalif ya da hatta uzlaşmaz görünebilir. Ama bu, belirli bir nesne etrafında sistematik ve düzenli bir şekilde bir 'bilgi kaynağı' ya da 'gerçek kaynağı' oluşturulmasını ya da bunun tutarlılığını bozmaz (Hall, 1992, s.291).

Sıradaki etkinlikte, çeşitli rakip söylemlerin nasıl belirli nesnelerin talep gören ve değerli etnografik eserler olarak kabul edilmesini sağladığı hakkında düşüneceğiz. Söz konusu vaka, Benin Bronzları.

OKUMA E

Okuma E'deki kısımlar Annie E. Coombes'in çalışmasından alındı (1994a). Bu kısımlar fazla parçalı gibi görünse de Coombes'in Benin Bronzları olarak bilinen Batı Afrika eserleri (Figür 3.6(a) ve (b)) etrafındaki tartışmaların dile getirilmesiyle ilgili olan argümanını anlamak önemli. Burada biraz ilave bilgi işe yarayabilir. Bu eserler hem elde edilme şekilleri (1897'de bir İngilizin Benin güçleri tarafından öldürülmesine misilleme olarak gerçekleştirilen ceza amaçlı bir ekspedisyonda) nedeniyle hem de nesnelerin teknik uzmanlığı ve estetik kalitesi yüzünden çekişmeye konu oldu. Yani Coombes, bu konuları keşfetmek için örneğini çok iyi seçmişti: Benin bronzlarının ele geçirilmesi ve sergilenmesi çok iyi belgelenmişti. Dolayısıyla, Coombes bu nesnelerin bir dizi söylemin ifadesi yoluyla nasıl söylemsel olarak üretildiklerini ama eşit şekilde gücün/bilginin kurumsal bağlamda nasıl işlediğini inceleyebilir.

Coombes'in metinlerini okuyun (Okuma E) ve aşağıdaki soruların ışığında notlar alın:

1. Bronzlar nasıl tartışıldı? Yorum yapanlar bu bronzların kökenini nasıl açıkladılar? Bu nesneler söylemsel olarak nasıl üretildi?

2. Nasıl sergilendiler?

3. Bronzların küratörler arasındaki prestijini hangi kurumsal faktörler belirledi?

Coombes, Benin Bronzları'nın iki nedenle önemli bir vaka olduğunu öne sürer.

Birincisi, karşı anlamlıdırlar. Benin Bronzları'nın ustalığının, Afrika kültürlerinin karmaşık sanatsal başarılar elde etme kapasitesi olmadığını savunan egemen bilimsel ve estetik söylemlere meydan okumuş olması gerektiğini savunur. Benin Bronzları, ilk önce yabancı güçlerin (Portekiz) ama özellikle de Mısır gibi 'tanınmış' uygarlıkların etkisinden kurtulup hayatta kalanlar şeklinde söylemsel olarak üretilmişti çünkü Benin halkının böyle bir sanatsal ifade becerisine sahip olmadığı savunuluyordu. Bu varsayımları sorgulayan bilimsel yayınlar ilk başta görmezden gelinirken bu atipik eserleri önceden mevcut olan söylemlerle, özellikle de 'yozlaşma' konusundaki söylemle bütünleştiren yayınlar zemin kazandı. Coombes, Benin Bronzları'nın yozlaşma ve sanatsal ustalığın birbiriyle uyuştuğunun kanıtlandığı bir söyleme nasıl dahil edildiklerini anlatır. Yani Bronzların benzersizliği önceki söyleme zıt düşmez, daha çok söylem Bronzların sorununu evcilleştirir. Co-

ombes, Benin eserlerinin nasıl söylemsel olarak inşa edildiğini anlamak için Foucaultcu bir çerçeveyi benimser, Benin eserlerini içermek için rekabet eden çeşitli 'bilimsel' (büyük ölçüde antropolojik) ve estetik söylemleri referans alır. Özellikle katı olan bir söylem oluşumundan bahseder.



FİGÜR 3.6(a) Oni of Ife (ölü kral) Benin bronzu, 16/17. yüzyıl.



FİGÜR 3.6 (b) Benin'den bronz figür, 16/17. yüzyıl.

Dahası, Coombes bu bilimsel söylemlerin ikna edicilik ölçüsünü 'ırk' konusundaki diğer popüler söylemlerle uzlaşmala-

rından aldığını ileri sürer. Bu bağlantıda, popüler basın tarafından üretilen Benin görsellerini inceler. Bu görsellerin, eserlerin sanatsal kalitesini *teslim ettiğini* ama bunun Benin uygarlığının *yozlaşmışlığını* anlatan raporlar bağlamında ve ceza baskınının öncesinde İngilizlerin sık sık soykırım gerçekleştiğinden bahsetmelerinin ortasında gerçekleştiğini gösterir.

İkinci olarak Coombes, Benin Bronzları'nı antropolojik söylemler ve müzeler arasında, müzelerin kurumsal güç koltukları olarak görülmesine imkân sağlayan şekillerde tasvir eder. Coombes, güç/bilgi arasındaki ilişkiyi üç ayrı müze bağlamında inceler: Horniman Müzesi, British Museum ve Pitt Rivers. Coombes bu müzelerin Benin Bronzları'na dair söylemsel inşalarındaki farkları gösterir ama bu farkları bu kurumlar içinde ve arasındaki güç mücadelelerine bağlar. Horniman'da Quirk, Benin Bronzları British Museum'da sergilendiklerinde, prestij kazanmak için onlar hakkındaki fikrini değiştirir. British Museum'da, Read ve Dalton'a göre Benin eserlerine dair söylemsel inşalarındaki dönüşüm British Museum içindeki güç ve ün arzusuyla (ve Bronzların toplamını satın alma isteklerinde engellenmeleriyle) bağlantılıdır. Pitt Rivers, belki de tahmin edilebilecek bir şekilde, *cire perdue* metoduna özellikle önem vererek, Benin Bronzları'nı kalıba dökme teknolojisinin tipolojik bir sergilemesine ve dolayısıyla bir demircilik sergilemesine dahil etmeyi başarır.

Coombes, Benin Bronzları ve sömürge gücü arasındaki bağlantı olduğunu düşündüğü bir argümanı da buna ekler. Benin eserlerinin eser statüsüne tesadüfen değil, sömürgeci **el koyma** sayesinde sahip olduğunu savunur (Figür 3.7). Sömürgecilik ve koleksiyon yapma arasındaki bu bağlantıyı, eserlerin sömürge ülkeye ödemek için satıldığını gözlemleyerek derinleştirir.

Özet olarak Coombes, çeşitli söylem dizilerinin tarihsel olarak eklemlenmesini gözden geçirerek bir bilgi kaynağının sadece dünyanın belirli bir bölgesi etrafında değil, aynı zamanda onun ürettiği materyal kültür etrafında da üretilebileceğini gösterir. Anlaşmazlığa rağmen aralarında nasıl tutarlılık olduğunu kanıtlar. Söylemlerin, kişinin bu nesneler hakkında düşünebilme ve konuşabilme şeklini ve onların ürettiği konuları çerçeveleyen oluşumlar şeklinde işlediğini savunur. Ko-

leksiyon yapmanın ve sergilemenin sömürge gücünün ürünleri olduğu sonucuna vararak, bir güç tartışmasını da dahil eder. Yani belirli bir nesne kategorisiyle (Benin Bronzları) ilişkili olarak bilginin ayrılmaz bir şekilde güce ve bu örnekte, müze olduğundan *kurumsal güce* ve Bronzların sonuçta nasıl algılanacağını şekillendiren dahili mücadelelere bağlı olduğunu savunur.

Sergileme ve bakma arasındaki bağlantı hakkında düşünerek bu analizi biraz daha ilerletelim.



FİGÜR 3.7 Cezalandırıcı Benin seferinin İngiliz görevlileri, kraliyet hazinesinden alınan bronzlar ve fildişleriyle, Benin Şehri, 1897.

4.5 Sömürge Gösterileri

Coombes'in özetlediği (1994a, 1994b) güç ve sergileme arasındaki bağlantı en çok kişi 'canlı sergiler' konusunu keşfettiğinde ikna edici görünür: 19. ve 20. yüzyıllarda Avrupa ve Amerika'da sahnelenen sömürgeci, ulusal ve uluslararası sergilerde yer alması için getirilen insanlar (4. Bölüm, 4.4. kısımda 'Hottentot Venüsü' tartışmasına bakın). **Güç ve görünürlük** ya da gösterinin nasıl birleştiğini anlamak için Foucault'nun çalışmasına göz atalım.

Foucault'nun güç/bilgi analizi, bir *görünürlük* teorisini içerir. Foucault, bir 'görsel tarihçi' kabul edilebilir çünkü nesnelerin

ve öznelerin 'gösterilme' şeklini incelemiştir. 'Görülme' fenomeninin otomatik ya da doğal bir süreç olmadığını, gücün/bilginin kişiyi görmeye yönlendirdiği şeyle ilişkili olduğunu (kişinin 'görülmeye düşkün' olmasına dayandığını) savundu (Rajchman, 1988). Dahası, beşeri bilimlerde 'kanıt' olarak görülen ve kabul edilen şey çoğunlukla ıslah edici eylemle bağlantılıdır. Dolayısıyla beşeri bilimler pozitif bilimden ayrılır: elektronları algılamak onlarla ne *yapılması* gerektiği sorularını ortaya çıkartmaz ama yoksulu, zayıfı, çılgın ya da 'vahşiyi' görmek tam olarak bu soruları öne çıkartır (Rajchman, 1988, s.102). Yani görünür olmak muğlak bir zevktir, gücün işleyişiyle bağlantılıdır. Bunu etnografik nesneler örneğine uygularsak Pitt Rivers Müzesi'nde materyal kültürdeki farkların inceliği ve anlamı ancak kişi bu nesnelerin söylemin 'kanıtı' olarak kullanılabileceği ve bu şekilde farklılaştırılabileceği, düzenlenebileceği ve sınıflandırılabileceği bir evrimsel şemayı uygulayan bir söyleme dahil olursa uygun şekilde 'görülebilir'.

Görünürlük ve güç arasındaki bağlantı en ilgi çekici şekilde, kişi insan özneleri ve özellikle sömürge döneminin büyük gösterilerini (1850 ile 1925 arasında İngiltere'de düzenlenen ulusal ve uluslararası sergiler) düşündüğünde ifade edilir. Bu sergiler çok sayıda harika özelliği ile dikkate değerdi: keşfi, ticareti, iş çıkarlarını teşvik etmesi; uygun demiryolu bağlantılarına, sömürge ticaret ağlarına ve reklamcılığa duyduğu ihtiyaç; artık bize tanıdık gelen ürünleri ilk kez piyasaya sürmesi (Colman's hardal, Goodyear Hint kauçuğu ve dondurma); koleksiyon yapmanın kurumsallaşması ve ticaretin içselleştirilmesine yaptıkları önemli etkiler (Beckenbridge, 1989). Diğer öne çıkan eğlencelerin yanı sıra, bir diğer gösteri türünü de sundular: insanların sergilenmesi. Bu kısımda çok kısaca, nesnelerin değil insanların sergilendiği etnografik sergilemelere bakacağız.

1867'de düzenlenen Exposition Universelle (Paris) hizmet çalışanlarını sömürgecilik özneleri olarak sürece dahil eden ilk örnekti. İnsan sergilemelerini *gösteri olarak* (bakışların hedefi olarak) sunan ilk sergi ise 1889 tarihli Exposition Universelle'ydi. 'İlkel kültürün' bu 'orijinal' sergilemeleri, bu yüzyılın ilk on yıllarında çok sayıda serginin popüler içeriği haline geldi. Bu şekilde İngiltere'de muhtaç insanları içeren son sergi,

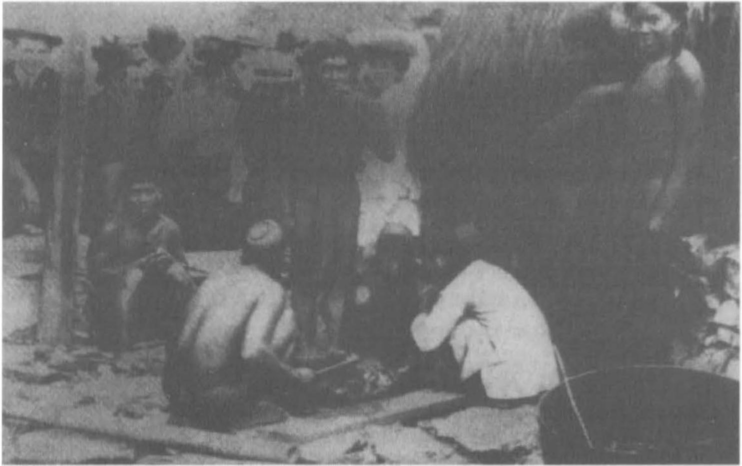
Wembley'de, İngiliz İmparatorluğu Sergisi'nde (1924-5) gerçekleşti. (Ama bazıları bu sergilerin günümüzde de başka formlarda devam ettiğini savunabilir. [Benedict ve ark., 1983, s.52]) Sergi olarak, izleyenlere başka dünyalarda olma deneyimi sunmak için muhtaç kişiler getiriliyor; 'orijinal' köylere yerleştirilerek izleyiciler için gündelik hayatlarını canlandırmaları isteniyordu. Bu insanlar serginin coğrafyası anlamında ama bazen de evrimsel açıdan birbiriyle kurdukları varsayılan 'ilişkiler'e uygun şekilde sınıflandırılıyordu. 1904'te düzenlenen, Filipinler'den getirilen insanların Antropoloji Salonunda önemli bir yere yerleştirildiği St. Louis Louisiana Sergisi'nde çeşitli köyler ve kabileleri, en düşükten en yüksek seviyeye doğru insan gelişiminin evrimini 'sadakatle' betimleyecek şekilde düzenlenmesine yardımcı olmuştu (Greenhalgh, 1988, s.101).

Kültürlerin karşılaştırılması için kullanılan öncelikli bilginin genellikle antropologlar değil sömürge yöneticileri tarafından sağlandığı dönemde, bu sergilemeler dikkate değer fırsatlar sunuyordu. Dönemin 'alaylı antropologları' ilk başta bu orijinal yaşayan 'türler'in ya da bilimsel açıdan önemli nesnelerin varlığından fayda sağlamaya heveslenmişti. Bu insan sergileri yeni gelişen disiplin için çok değerli kanıtlar sağlıyordu. 'İlkel' insanların gerçek, orijinal örnekleriydiler; başka tarihlerin 'hayatta kalanları', 'ortadan kaybolan ırklar' ya da gerçek 'dejenereler'diler (kişinin benimsediği antropolojik söyleme bağlı olarak). Vücutlarında önceki kültürlerin izleri yazılıydı. Bu fiziksel kanıt başka şekilde elde edilemeyecek olan ama modern fiziksel antropolojik söylemleri destekleyecek 'kanıtı' sağladı. 1990'da İngiliz antropolojisinde etki sahibi bir figüre dönüşecek olan W.H. Rivers kanıtların toplanabilmesi için "Antropoloji kurumunun, sergiler halka açılmadan önce bu insanları 'incelemek' için sergi sahiplerinden özel izin alınması gerektiğini" öne sürdü (Coombes, 1994a, s.88).

Ölçülebilir, sınıflandırılabilir ve fotoğraflanabilirlerdi. Antropometrik ölçümlerin fotoğrafları ya da renkli kartpostallar formunda fotoğraf temsilleri bilimsel spekülasyonu ve yaygın inanışı güçlendirdi. Bu sergilerin popülerliği –her kesimden milyonlarca ziyaretçi geçmişin yerli köylerine akın etti: başka kültürlerin 'hayatta kalanlar' ya da 'vahşiler' olduğu yönündeki

egemen popüler söylemi desteklemeye yardımcı oldu. Bu özellikle, 'ilkel' ya da 'vahşi' alışkanlıklar göz önüne alındığında geçerliydi: St. Louis Fuarında köpek eti satın alan, pişiren ve yiyen Igorotlar (Figür 3.8) ya da 1910'da Japonya İngiliz Sergisi'nde bir ayı kafatasıyla fotoğraflanan Ainular.

Yani bulanık 'bilimsel' ve 'popüler' antropolojik söylemlerin aşağı yukarı incelikli bir şekilde Avrupa imparatorluğunun üstünlüğü söylemini meşrulaştırmaya ve desteklemeye hizmet ettiği söylenebilir (Greenhalgh, 1988, s.109). Bu sergilemeleri anlamak için ziyaretçinin başka temsillerin güçlendirdiği (fotoğraflar, kartpostallar, müze sergilemeleri, resimler) belirli türde bilgiyi beraberinde getirmesi ve belirli bir güç coğrafyasına dahil olması gerekiyordu. İnsanların sergilenmesi, bir güç asimetrisinin sergilemesiydi ve bu sergiler dairesel bir şekilde meşrulaştırmaya hizmet etti (Benedict ve ark., 1983, s.45; Coombes, 1994a ve 1994b, s.88). Sergiler ve sergilemeler eşit şekilde, sömürgecinin ve sömürülenin birleşebildiği ve 'birbirinden çok farklı kültürel gelenekler ile amaçların birleşmiş göründüğü' suni bir birlik inşa etmeyi amaçlayan 'sembolik hüsnükuruntu' olarak da düşünülebilir (Benedict ve ark., 1983, s.52).



FİGÜR 3.8 St Louis Fuarında Filipinler sergisinde köpek eti yiyen Igorotlar, 1904.

Dolayısıyla Foucaultcu bir model, bu yerli köylerini ve onları oluşturan nüfusu 'görebilmenin' 'doğal' ya da tesadüfi bir süreç değil etnografik eserler yoluyla insanların standart müze temsilleriyle ilişkilendiği ve onları güçlendirdiği sosyo-tarihsel bir süreç olduğunu savunmaya imkân sağlar. Müze temsillerini gösteri özellikli olanlarla ilişkilendiren argüman, sömürgeci, ulusal ya da uluslararası sergilerde yer alan etnografik koleksiyonların ya da onları ziyaret eden insanların fotoğraflarının çoğunlukla etnografya koleksiyonlarına ya da yerleşik müzelerin arşivlerine dahil edilmesiyle desteklendi.

Yani burada bilimsel bilgi (antropoloji), popüler kültür, güç coğrafyası (sömürgecilik) ve görünürlük (fotoğraf, sergileme) arasındaki ilişki özellikle alenidir. Ama buraya bir uyarı notunun da eklenmesi gerek. Foucaultcu model tümleyici bir modeldi. Bununla kastım, Foucaultcu modelin öncelikle sosyal kontrol inancına dayanan bir müze ve sergileme görüşü ürettiğidir. Coombes'in (1994a) analizi, Benin Bronzları'nın bile önceden var olan etnografik söylemin sağlam yapısını delmeyi başaramadığı mantıksal uç noktaya taşınırsa o zaman kişi entelektüel paradigmaların nasıl değiştiği sorularıyla karşı karşıya kalır. Benin Bronzları gibi eserlerin eskiden olamadığı şekilde sanat olarak 'görülebildiği' noktaya nasıl geldik? Ve bu yeni bilgi durumunu nasıl anlayacağız? Coombes'in uzun metni (1994a) sergileme sürecindeki gerilimlere dair burada sunulan parçadan çok daha kapsamlı bir anlayış sunsa da Foucaultcu temelli bir analiz koleksiyonların orijinal kültürlerden gönüllü bir şekilde alınmadığı, her zaman kesip çıkartıldığı, çoğunlukla diğer daha az güçlü kültürlerin gövdesinden zorla, kanlı bir şekilde alındığı fikrini savunan bir örnektir. Bu koleksiyonların gelecekteki amaca katkıda bulunacak eğitim temelini üstlendiğini ama aynı zamanda ilk eylemi de mazur gösterdiğini savunur. Koleksiyon yapmak, kendi geçmişinin kaçınılmaz bir şekilde avladığı, her zaman gizli amaçların ihanetine uğrayan bir arayış olarak inşa edilir. Kısacası, koleksiyon yapmak gözden düşmüş ve seviyesiz bir etkinliktir. Bu Foucaultcu eleştiri, koleksiyon yapma ve sergilemeyi öyle bir kapsamda birbirine bağlar ki sonuçların yöntemleri mazur gösterip gösteremeyeceğini sorgulamaya başlar. Bu eleştiri her ne kadar kışkırtıcı ve düşündürücü olsa da etnografya ve müze arasındaki paradok-

sal ilişkiye ikna edici bir çağrışım ya da sergileme sürecinin tam merkezindeki bürokratik ve pragmatik kararlara dair bir kabul üretmeyi başaramaz.

4.6 Özet

Bu bölümde özellikle *sergilemenin politikası* ele alındı. Mary Douglas'ın öne sürdüğü (bkz. yukarı 2.4. kısım) nesnelerin üretenlerin, toplayanların ve küratörlerin dairesel bir sistem içinde oluşma, bir araya toplanma ve dağılmayı işaret ettiği, sürekli bir tarih içinde devridaim yaptığı görüşünden önemli ölçüde farklı bir görüş geliştirildi (1992, s.15). Bu görüşte, koleksiyon yapma ve sergileme aktiviteleri nötr değil güçlüdür. Foucaultcu bir model kullanılarak, alimliğin teoride nötr ve aydınlanmış dünyasını politika ve güç dünyasından ayırmanın imkânsız olduğu tartışıldı. Yani bu kısım anlam üretimine odaklanmıyor, kurumsal güç koltukları olarak temsil ile müzeler arasında bağlantı kuruyor. Örnekler, 19. yüzyılda kurumsal güç istekleri, akademik bir disiplin olarak antropolojinin yükselişi ve sömürgeci söylemlerin popülerliği arasında önemli bağlar olduğu önermesini desteklemek için kullanıldı.

Dolayısıyla *sergilemenin politikası* hakkında düşünen bir argüman, müzelerin belirli amaçlar için nesnelere *el koyduğu* ve onları *sergilediği* görüşünü öne sürer. Nesneler, önceden var olan söylemlerin eklemlenmesi yoluyla sergiye dahil edilir ve yapılandırılır. Kurumsal pozisyonu, sergileme yöntemleri yoluyla bilgi çerçevelerinin bilimsel inanılırlığını ya da *söylemsel oluşumları* eklemlemeye ve güçlendirmeye imkân sağladığından, müze bir anlam oluşturucuya dönüşür.

Dahası, güç/bilgi hakkındaki bir argümanın özellikle *görünürlük* açısından sergi ve sergilemeye eklemlenebileceğini bulduk. *Sergilemenin politikası*, müzelerin belirli kültürleri görünür kıldığı, başka deyişle gücün incelemesine tabi olmalarına izin verdiği anlamına geliyor. Bu, Batı güçleri ve diğer insanlar arasındaki tarihsel olarak eşitlikten uzak ilişkiden kaynaklanır.

Bir *insan öznenin* bir anda *etnografik nesneye* dönüşmesine imkân sağlayan şeyin, sergileme bağlamında sömürgeci bakan/bilenin, sömürülen bakılan/bilinenden ayrı ve farklı kılındığı daha kapsamlı sosyal değişimlerle ilişkili olarak özel bir bilgi ilişkisi olduğunu gördük. Dolayısıyla bu kısımda, gücün

kültürleri nesnelere indirgemesinin yanı sıra (Pitt Rivers Koleksiyonunda), insan öznelerin nesneleştirilmesine de (sergilemede) imkân sağladığı tartışıldı. Bu anlamda, etnografik nesne ya da özneleri sergileme becerisi, belirli güç ilişkisiyle ittifak yapan belirli bilgi türlerini (yorum ve anlatı için) gerektirir.

5. SERGİLEMENİN GELECEĞİ

5.1 Giriş

Sergilemenin doğası... onu tartışmalı bir alan kılar.
(Lavine ve Karp, 1991, s.1)

Son üç kısmın amacı, *temsilin poetikası* ve *politikasını* ön plana alarak sergileme pratiklerini kavramsallaştırmak ve analiz etmekti. Şimdi müzeye dair ilk tanımınızı, yani 'nesneleri, insan yapımı eşyaları ve çeşitli türlerde sanat eserlerini edinmek, korumak, sağlamak ve sergilemek amacıyla' var olan bir kurum olduğu düşüncesini (Vergo, 1993, s.41) yeniden değerlendirirsek bu terimlerin objektif ya da nötr anlamlardan çok daha fazlasını elde ettiğini buluruz.

Önceki kısımlarda yapmaya çalıştığımız bu analiz türleri çok daha yaygın hale gelse de günümüz müzelerinin sergileme sürecinin ya da konumunun karmaşıklığını açıklayamazlar. Sergileme süreci yerine ürünü (sergiyi) inceleyerek sergileme poetikasını ön plana çıkartan bir analiz, anlam üretimini 'gizli tarihi'nin dışlanmasına sabitlemeyi isteme riski taşır. Benzer şekilde, *sergilemenin politikasını* araştırmak isteyen bir analiz, en iyi 19. yüzyıl örneklerinin alınmasıyla betimlenebilecek sosyal kontrol etrafında dönüp duran aşırı determinist bir ifade üretebilir. Bölümün bu kısa finalinde, bu iki temsil modelinin neden popüler olabileceğine ve bu perspektiflerin benimsenmesinin sergileme pratiklerini nasıl değiştirdiğine dört neden sunacağım. Böylece özelde etnografya müzeleri tarihinde ama eşit şekilde müzelerin genelinde de bir dönüm noktasına ulaştığını savunacağım. Fark etmiş olabileceğiniz gibi, etnografya müzelerindeki değişimleri antropoloji disiplini içindeki değişimlere ama aynı zamanda batı uluslarında toplumdaki ve

dolayısıyla sergi tüketicilerindeki daha kapsamlı değişimlere de bağlıyorum.

5.2 Dekolonizasyon Yoluyla Antropolojik Varsayımların Bozulması

Antropoloji sömürgecilik döneminde geliştiyse dekolonizasyonun ışığında yerini yeniden değerlendirdiği söylenebilir. Antropologlar, sömürge güçleriyle olan işbirliğinin gittikçe daha fazla farkına varan, ana araştırma yöntemi (saha çalışması) sömürge desteğine dayanan bir disiplinin dekolonizasyon, küreselleşme ve yerli halklar arasında kültürel canlanma izinde nasıl değişim zilleri çalabileceğini sormak zorunda kaldılar. Bugünün antropologları, *neden* kendileri yerine 'başkalarını' incelemeyi amaçladıkları sorusuyla karşı karşıyadırlar. Bilgiye duydukları açlıklarını ve bu konudaki yetkilerini meşrulaştırmak zorundadırlar. Kültür üreticilerinin temsil ettikleri kültürlerden sorumlu olması beklendiğinden, bu politika ve etik soruları sergileme sahasını etkilemiştir.

5.3 Antropolojik Bilginin Yanlılığı

Geçtiğimiz yıllarda, antropolojik bilginin kendi doğası gereği 'yanlı' olduğu (tıpkı bilimsel ya da değil, bütün bilgi formları gibi) görüşü yaygınlaştı. 'Yanlı'dan anlaşılması gereken iki şey vardır: 1. Etnografik metinler yoluyla inşa edip üretmeyi amaçladığı şeyin ancak bütünün bir parçasını oluşturabileceği, 2. öznel anlamında 'yanlı'.

5.4 Temsil Olarak Antropolojik Bilgi

2.3. kısımda antropolojiyi bir keşif değil, icat bilimi olarak tanımladığımızda disiplinin etkisi altına aldığı hareketleri vurguladık. Son yirmi yıl boyunca antropoloji disiplinini dönüştürmüş olan kritik tartışmalardan bazıları etnografya metninin bir temsil formu olarak doğası etrafında döndü. Etnografya metinlerinin bir kültürün diğerine dair yaptığı doğru tanımlar değil *bir kültüre dair diğer kültürün yazdıkları* olduğunu kabul etmek, radikal bir iddia değil, etnografik çalışma analizinde bir başlangıç noktasıdır. Disiplinin ilk dönemlerinde, etnografya metinlerinin üretimi teknik anlamda zor görünüyordu; başka toplumların değerleri, inançları ve yapıları, diğer antropologla-

ra anlaşılmaz gelen terimlere nasıl tercüme edilebilirdi? Günümüzde, 'yazma' terimi oldukça farklı bir şeyi öne çıkartıyor: aktif bir temsil sürecinin, bir kültürü bir başka kültür için inşa etmeyi içerdiği gerçeğini. Dolayısıyla neyin üretildiği başka kültürlere dair 'gerçeğin' bir yansıması değil, onların bir temsilidir. Yani kaçınılmaz bir şekilde, etnografyanın yazma görevi 'ahlaki, politik, hatta epistemolojik açıdan hassas' bir hale geldi (Geertz, 1988, s.130). Antropolojik bilginin kaçınılmaz belirsizliği, gücü hakkındaki iddialarla birleşti. Yani artık antropolojik bilginin güçlü ama belirsiz bir role sahip olduğu kabul edilir.

Antropolojide gerçekleşen bu değişimler etnografya sergilerini nasıl etkilemiş olabilir? Etnografya sergilemelerinin değişen şekli, antropoloji içindeki dönüştürücü tartışmaların zenginliğini doğrudan yansıtamaz ve yansıtmaz ama daha genel değişimler tarafından dolaylı bir şekilde etkilenir. Bunun nedeni kısmen müzelerin artık spesifik olarak materyal kültürü konu alan profesyonel küratörler yerine saha deneyimine sahip olan antropologları işe alması. Klasik antropoloji incelemesi, antropolojik çalışmayı çevreleyen ve kolaylaştıran güçlü yapıları görmezden gelerek 'geleneksel toplumlar'ın özünü tanımlamayı amaçladı. Buna bağlı olarak, etnografya sergilemeleri büyük ölçüde 'orijinal' ve 'geleneksel' nesneleri kanıt olarak kabul etti. Günümüzde öz-karşıtlığına dönüş, tam tersine yeni formların ya da tüketici ürünlerinin edinilmesi yoluyla geleneğin ebedileştirilmesi ve yeniden yaratılmasını simgeleyerek gittikçe daha fazla aykırı kültürel ürünler içeren etnografya sergilerini teşvik etti.

Diğer şeylerin yanı sıra, *Paradise* sergisi böyle bir değişimi yansıtır. Sergiye eşlik eden kitaptaki levhalarla ilgili sergileme ve koleksiyon yapmaya dair bölümlerin varlığı, antropolojik bilginin yanlılığını ve antropoloğun belirsiz rolünü kabul ediyor. Bu serginin teması (değişim ve süreklilik) melez Wahgi eserlerinin dahil edilmesine özellikle imkân sağlıyor: Big Boy sakız kâğıdından dikilmiş saç bantları (Levha 3.IV) örneğin daha eski saç bantlarının renklerini ya da savaşta kullanılan kalkanları yansıtıyor ama bunu yeni bir türetilmiş süslemeyi kendine mal ederek yapıyor. Sergileme bağlamları modern tüketici ürünleri için bile (dükkândaki Coca Cola, *bolyim* evin

etrafındaki South Pacific birası) klasik değil, simülakra arabuluculuk bayraklarının melez doğasını taklit ediyor. Nesneler, canlandırmalar, simülakra, fotoğraflar 'orijinallik' ve 'gelenek' kategorilerini birbirine karıştırıyor. Wahgi materyal kültürü kategorisi hem hibrit hem de birleştirici eserleri içeriyor. O'Hanlon, bu strateji aracılığıyla nesnelerin *doğuştan* 'etnografik' olmadığını, ama öyleymiş gibi *kabul edilmeleri* gerektiğini işaret eder.

Kendisi de daha büyük bir kültürel hareket tarafından (mesela postmodernizm) etkilenen akademik disiplindeki değişimlerin sergileme için yeni sınırlar oluşturduğunu gördük: üç tanesini saymamız gerekirse, özdüşünümselliğin, diyalog veya çok sesliliğin (çok sayıda ses, nesnelerin yorumları) dahil edilmesi; hibrit ve birleştirici nesneleri kapsamaya yönelik hareket ve temsil edilenlerin sergi yapısında söz sahibi olma hakkı (Coombes, 1994b). Son konu bizi başka bir etki alanına yönlendiriyor. Sergileme ve dolayısıyla temsil etme pratiklerindeki değişimlerin nedenlerini belirlerken daha geniş bir sosyal bağlama da bakmamız gerek. Kamu kurumları olarak müzeler bir seçim bölgesi temelinde hayatta kalır. Etnografik sergilemeler antropolojik söylemdeki değişimlerden etkilenebilir ama hayatta kalmalarını belirleyen şey, ziyaretçilere uygunlukları ve popülerlikleridir. Dolayısıyla tüketim konusuna kısaca değinmemiz gerekiyor.

5.5 İzleyici Sorunu

Bazılarına göre denklem basit: müzelerin halkın ilgisini çekmesi gerekiyorsa mesajları bir şekilde bu izleyicilerin ortak bakış açısıyla uyumlu olmak zorundadır çünkü hayatta kalmaları koleksiyonu, sergiyi ve müzeyi bu baştan tanımlanmış grup için anlamlı kılmaya bağlıdır (Ames, 1992). Etnografya müzelerinin kamusal doğası iki çıkarıma sahip. Birincisi, müzeler eğitim kurumları olarak bilgiyi derinleştirmeye hizmet edebilir ama genellikle doğrudan cepheleşmeye yol açmazlar; temsilleri ziyaretçinin sahip olduğu sosyal gerçeklik görüşüyle geniş ölçüde uyumlu olmalıdır (Ames, 1992, s.21). Müzelere giden insanlar kendi dünya temsillerinin müze tarafından onaylanmasını, belki biraz daha genişletilmesini bekler. İkincisi, müzeler daha geniş izleyici kitlelerine ulaşmak için doğal

seçim bölgelerini genişletmeyi amaçladığından, ziyaret eden insanlar gittikçe daha çeşitli olabilir ve farklı, hatta birbiriyle çelişen taleplere sahip olabilir. Özellikle, bu yeni izleyiciler müzenin *temsil ettiği* toplumları ya da onların soyundan gelenleri içeriyorsa o zaman müzenin temsillerinin daha geniş bir kitleninkine ek olarak, bu yeni izleyici kitlenin sahip olduğu ben hissiyle de uyumlu olması gerekecektir. Yani 1990'larda müzelerin farklı görüşlere hitap etmesi gerekir. 'Çokkültürlülük ve kültürler arasılık konuları' kamu ajandasında daha fazla yer kaplamaya başladıkça, "müze sergilerinin miras aldığı sorgulanabilirlik, bu sergilerin tartışmayı hararetlendirmek için yaptığı tercihlere açık olmak zorundadır" (Lavine ve Karp, 1991, s.1). Müzeler kamu gözündeki imajını daha fazla önemsedikçe ve gittikçe daha fazla ticari açıdan uygulanabilir kurumlara dönüşmeyi amaçladıkça, kamunun katılma, protesto ya da hepsinden daha etkili bir şekilde reklam yoluyla onlar üzerinde uygulayabileceği kontrol derecesi büyür. Dolayısıyla kamunun erişimi "müze girişimi üzerinde bir derece kamu kontrolüne yol açar" (Ames, 1992, s.21).

Bunu açıklamak için Kanada'dan bir örnek vereceğim. Aşağıda, bir sergiye yönelik bir tepkinin nasıl temsil politikalarına yeni bir meydan okuma sunabileceğini çok kısaca özetleyeceğim.

14 Ocak 1988'de *The Spirit Sings: Artistic Traditions of Canada's First Peoples* Sergisi, Kış Olimpiyatları ile aynı döneme denk gelmesi planlanan bir kültür festivalinin parçası olarak Calgary, Alberta'daki Glenbox Müzesi'nde açıldı. Sergi, yabancı müzelerden yüzlerce eserle Glenbow koleksiyonunun en eski aborijin materyallerinden bazılarını bir araya getirdi. Büyük ölçüde ulaşılan birkaç hedef vardı: bağlantı kurulduğu anda Kanada'nın yerli kültürlerinin 'zenginliği, çeşitliliği ve karmaşıklığı'nı vurgulamak; aralarındaki 'ortak özellikleri' inceleyerek bu kültürlerin 'ayırt edici görüşlerini' vurgulamak ve son olarak, bu kültürlerin Avrupa egemenliği karşısında 'uyum sağlayabilirliğini ve dayanıklılığını' vurgulamak (Harrison, 1988a, s.12).

1986 Nisanı'nda Shell Petrolleri, projenin devam etmesi için sponsor olacağını duyurdu. Bundan kısa süre sonra Kuzey Alberta Lubicon Cree Halkı, geleneksel topraklarına geri

dönme taleplerine dikkat çekmek için 1988 Kış Olimpiyatları'nı boykot etme çağrısında bulundu. Lubicon Cree Halkı ilk başta öncelikle zenginlik ve güç çıkarlarını hedef almayı amaçladıysa da daha sonra ilgisi sergilemenin politikasına yöneldi. Sergiye tek bir öne çıkan nedenle odaklandılar: Shell, geleneksel topraklarının parçası olduğunu iddia ettikleri alanda sondaj yapıyordu (Ames, 1991, s.9). "Hâlâ aktif olarak Yerli halkları yok etmeyi amaçlayan çıkar grupları tarafından organize edilen Kış Olimpiyatları'na ilgi çekmek için Kuzey Amerika Yerlileri'nin eserlerinden oluşan bir sergilemeyi kullanmadaki ironi fazlasıyla aşikâr görünüyor" (Şef Bernard Ominayak, 1988, alıntı Harrison, 1988b, s.7).

Protestolar, uzmanlar ve kurumlardan oluşan kültür otoritesine ve yerli materyal kültürü üzerindeki 'hak sahipliğine' meydan okudu; basının ilgisini kazanıp halktan ve uluslararası alandan destek gördü. Sergi açıldı ama onu çevreleyen tartışma müzeler ile Kanada'nın yerli halkları arasındaki ilişkileri yeni bir döneme taşıdı.

En doğrudan sonuç, görevi 'tarihlerini ve kültürlerini kültür kurumlarıyla uyum içinde temsil etmek amacıyla Aborijin ulusları için etik bir çerçeve ve strateji geliştirmek' olan bir Görev Gücü oluşturulması oldu (alıntı Herle, 1994, s.40-41). Yayımlanan rapor, *Turning the Page: Forging New Partnerships Between Museums and First Peoples* (1992) çeşitli tavsiyeler içerdi. Bunlar özünde küratörler ve yerli halk arasında artan 'diyalog' ve 'ortaklık'tı: kültürel varlığın yönetimi için sorumluluk paylaşımı. Müzelerin, yerli halka mensup olmayan müze çalışanlarının işini, deneyimini ya da uzmanlığını inkâr etmeden yerli halklara bir rol ve ses vermesi istendi (Herle, 1994, s.41-3). Kanada kurumlarından gelen yanıt, ilişkilerin bireysel temelde yürütülmesi, her müzenin yaşlılarla, ruhsal liderlerle ya da yerli kültürü kuruluşlarıyla farklı müzakereler yürütmesi oldu. Bazı müzeler kutsal objeleri yerli halkların işlettiği kültür merkezlerine uzun vadeli olarak emanet etti; diğerleri kutsal ya da törensel nesneleri düzenli olarak ve kısa süreler için toplumlara iade etti. 'Kurumsal' ve bilimsel koruma şartından, 'ahlaki' şartlar ve 'ruhsal' özen yararına geçici olarak feragat edildi (Herle, 1994, s.47; Ames ve ark., 1988, s.49). Bu işbirliklerin daha kapsamlı sonuçları oldu: materyalin kutsal doğasını ve

yerli değerlerin önemini kabul etme, koruma (Kutsal ya da diğer materyallerin bilimsel geçicilik anlayışıyla ele alınması kabul edilebilir mi?), depolama (Kutsal materyaller nerede ve nasıl depolanmalıdır?) ve sergileme (belirli nesneler görülmeli midir? ve görülmeliyse, hangi bağlamda görülmelidir?) altında yatan zorunlulukları yeniden değerlendirmek anlamına gelir.

3. ve 4. kısımlarda gördüğümüz gibi, kişi kültürden politikayı doğrudan şekilde (ya da tam tersini) okuyamaz. Sergi ya da müze bağlamında diyalog ve çok seslilik milli politika durumuna kolayca yerleşemez. Lubicon Cree halkının toprak talebi protesto ya da müzeler ve yerli halklar arasında uzlaşma sağlayarak bir çözüme ulaşmadı. Ama ulusal politikalar bu konuların görüşüleceği bağlamı sağladı. *The Spirit Sings*'i çevreleyen münakaşaların spesifik fetih tarihi, yerel yerli politikaları, güncel halk görüşü ve Kanada'nın çok kültürlü bir ülke olmanın ne anlama geldiğine getirdiği özel ulusal yorum temelinde okunması gerekir.

6. SONUÇ

Seçici anılar kaçınılmazdır ama onlara karşı koyulabilir.
(Davies, 1995, s.11)

5. kısımda sergileme/temsil pratiklerinin sergilemenin hem 'poetik' hem de 'politik' doğasını öne çıkartan eleştirilerden nasıl etkilenmiş olabileceği hakkında düşünerek önceki iki kısmın sonuçları üzerine düşündük. Bu eleştirilerin pratik etkilerine kısaca değindik. Hibrit formlara ve birleştiriciliğe doğru hareketin antropolojinin ve konusunun, değişen algıların bir sonucu olarak okunabileceğini gösterdik. Daha yapısal seviyelerdeki diğer değerlerin dahil edilmesi, müzeler tarafından koleksiyon yapmak ve sergilemenin 'politik' etkinlikler olduğunun kabul edildiğini işaret eder: etnografik nesneler gittikçe daha fazla, onları yaratan insanlar ya da onların soyundan gelenler tarafından 'oto-etnografik' bir süreçte tanımlanır ve temsil edilir.

Bu bölümün başında, müzelere, kısmen tartışma götürmez ve aşamalı olarak yeniden değerlendirilen bir tanım belirlendi. Sonuç, müzelerin belirgin geçmişlere ve amaçlara sahip, fazla-

sıyla tartışmaya açık oluşumlar olarak ortaya çıktığı oldu. Bir müze tarafından üretilen temsil türlerini incelemek için kişinin birkaç stratejiyi kullanması gerektiği tartışıldı. Müzenin kabul ettirmeyi amaçladığı 'dünya görüşü'nü incelemek için müzenin tarihsel konumu göz önüne alınabilir. Alternatif olarak, müzelerin nesneleri anlamlı kılma ve sergilerin karmaşık bir anlamlar ağı yaratma şekli *–sergilemenin poetikası–* vurgulanabilir. Son olarak, sergilemeleri yoluyla eklemlenen tartışmalara bakmak amacıyla, müzelere güç ve bilgi arasındaki bağlantı açısından *–sergilemenin politikası–* yaklaşılabilir.

Bu görüşlerin her biri üzerinde düşünüldü. 2. kısım, iki vaka çalışmasını kullanarak bir müzenin geçmişine ve yöntemine eleştirel bir ışıkta bakmayı amaçladı. 3. kısımda müze koleksiyonları kaçınılmaz bir şekilde seçici ve sergiler de daha ileri bir seçim olarak tanımlandı. Amaç, bu seçim sürecinin anlam yaratma yolunu nasıl kolaylaştırabileceğini göstermekti. Bunu yapmak için, bir vaka incelemesi seçildi (*Paradise* sergisi) ve ardından bu vaka *poetikası* açısından incelendi. Sergi unsurları (nesneler, metinler, sergileme bağlamları, görsel temsil) eklemlenmelerinin nasıl anlam üretebileceğini, başka kültürleri temsil etmek için nasıl kullanılabileceklerini tespit etmek için ayrı ayrı ve birlikte incelendiler. Sergilerin sembolik güce sahip mitsel yapılar olarak görülebilecekleri öne sürüldü. 4. kısımda, gücün bir ürünü olduğu ve bilgiyle olan ilişkisi tartışılarak, seçiciliğe daha çelişkili bir yorum sunuldu. Müzeye bir kurum olarak odaklanmak, *sergilemenin politikasının* ve antropolojik bilginin başka kültürleri görme ve kontrol etme şekillerini meşrulaştırdığı yöntemin keşfine imkân sağladı. 5. kısımda, fazlasıyla ikna edici bu eleştirilerin modern sergi bağlamındaki etkilerinin ne olabileceği konusuna kısaca değindi.

Bu tartışmalardan hangi sonuca varılabilir? Müzelerin temsil sistemleri olduğunu öne sürebiliriz. Aynı zamanda müzeler, nesnelere spesifik ya da eklemlenmiş söylemlerle uyumlu olarak belirli türde anlamlar ve geçerlilik bahşeden sistemler yerleştiren, tartışmaya açık kurumlardır. Bir müze nesnelere önem ve anlam bahşeder çünkü bu nesneler belirli türde kültürel değerleri temsil eder. Müzeler anlam arabulucularıdır ve koleksiyon yapma planları düzenlemek, nesneleri elde etmek, sergilemeleri oluşturmak hem sembolik hem de kurumsal güç

gerektirir. Ama eşit şekilde, bu bölümde özetlenen ikna edici eleştirilerin sonucunun etnografya sergileri ve müzelerinin otoritesine meydan okumak olduğunu da tartışabiliriz. Bu, karşılığında seçiciliği kaçınılmaz olarak kabul eden ve hem müzelerde çalışan hem de onları ziyaret edenlerin temelini genişletmeye çalışan, dolayısıyla aktif olarak başka perspektifleri ve yeni sesleri dahil etmeyi amaçlayan yeni bir hareketle sonuçlandı.

Referanslar

AMES, M.M., HARRISON, J.D. ve NICKS, T. (1988) 'Proposed museum policies for ethnological collections and the peoples they represent', *Muse*, Cilt 6, No.3, s.47-52.

AMES, M.M. (1991) 'Biculturalism in exhibitions', *Museum Anthropology*, Cilt 15, No.2, s.7-15.

AMES, M.M. (1992) *Cannibal Tours and Glass Boxes: the anthropology of museums*, Vancouver, University of British Columbia Press.

BARRETT, M. (1991) *The Politics of Truth: from Marx to Foucault*, Cambridge, Polity Press.

BARTHES, R. (1967a) *Writing Degree Zero* (çev. A. Lavers ve C. Smith), Londra, Jonathan Cape.

BARTHES, R. (1967b) *Elements of Semiology* (çev. A. Lavers ve C. Smith), Londra, Jonathan Cape.

BARTHES, R. (1977) *Image-Music-Text* (çev. S. Heath), New York, Hill and Wang.

BARTHES, R. (1989) Mythologies (çev. A. Lavers), Londra, Paladin.

BENEDICT, B. ve diğerleri (1983) *The Anthropology of World Fairs: San Fransisco's Panama Pacific International Exposition of 1915*, Londra, Lowie Museum/Scolar Press.

BECKENBRIDGE, C.A. (1989) 'The aesthetics and politics of colonial collecting: India at World Fairs', *Comparative Studies in Society and History*, Cilt 31, No.2, s.195-216.

BENNETT, T. (1994) *The Multiplication of Culture's Utility: the art gallery versus the alehouse*, Açılış konuşması, Brisbane, Griffith University.

CHAPMAN, W.R. (1985) 'Arranging ethnology: A.H.L.F. Pitt Rivers and the typological tradition', Stocking, G.W.Jr (ed.) *Objects and Others*, Londra, University of Wisconsin Press.

CLIFFORD, J. (1995) 'Paradise', *Visual Anthropology Review*, Cilt 11, No.1, s.92-117.

COOMBES, A.E. (1994a) *Reinventing Africa: musemus, material culture and popular imagination in late Victorian and Edwardian England*, Londra, Yale University Press.

COOMBES, A.E. (1994b) 'The recalcitrant object: culture contact and question of hybridity', Barker, F. ve diğerleri (ed.) *Colonial discourse/postcolonial theory*, Manchester, Manchester University Press.
DAVIES, N. (1995) 'The misunderstood victory in Europe', *The New York Review of Books*, 25 Mayıs, s.11.
DOUGLAS, M. (1992) *Objects and Objections*, Toronto Semiotic Circle, Monograph Series of TSC No.9, Toronto, University of Toronto.
DUBÉ, P. (1995) 'Exhibiting to see, exhibiting to know', *Museum International*, Cilt 47, No.1, s.4-5.
DURRANS, B. (1992) 'The future of the other', Lumley, R. (ed.), *The Museum Time Machine*, Londra, Comedia.
DURRANS, B. (1993) 'The future of ethnographic exhibitions', *Zeitschrift für Ethnology*, No.118, s.125-39.
FINDLEN, P. (1989) 'The museum: its Classical etymology and Renaissance genealogy', *Journal of the History of Collections*, Cilt 1, no.1, s.59-78.
FOUCAULT, M. (ed.) (1980) *Power/Knowledge* (çev. C. Gordon, L. Marshall, J. Mepham ve K. Soper), Hemel Hempstead, Harvester Wheatsheaf.
FOUCAULT, M. (1989) *The Order of Things*, Londra, Tavistock/Routledge.
GEERTZ, C. (1988) *Works and Lives: the anthropologist as autor*, Cambridge, Polity Press.
GREENHALGH, P. (1988) *Ephemeral Vistas: the Espositions Universelles, Great Exhibitions and World Fairs*, 1851-1939, Manchester, Manchester University Press.
GREENHALGH, P. (1993) 'Education, entertainment and politics: lessons from the Great International Exhibitions', Vergo, P. (ed.) *The New Museology*, Londra, Reaktion Books.
HALL, S. (1992) 'The West and the Rest: discourse and power', Hall, S. ve Gieben, B. (ed.) *Formations of Modernity*, Cambridge, Open University Press/Polity Press.
HARRISON, J.D. (1988a) 'Museums and politics: *The Spirit Signs* and the Lubicon Boycott: Co-ordinating Curator's statement', Muse, Cilt 6, No.3, s.12.
HARRISON, J.D. (1988b) '*The Spirit Signs* and the future of anthropology', *Anthropology* Today, Cilt 4, No.6, s.6-9.
HERLE, A. (1994) 'Museums and First Peoples in Canada', *Journal of Museum Ethnography*, Cilt 6, s.39-66.
IMPEY, o. ve MACGREGOR, A. (1985a) 'Introduction', Impey ve MacGregor (ed.) (1985).
KARP, I. ve LAVINE, S.d. (ed.) (1991) *Exhibiting Cultures: the poetics and politics of museum display*, Washintgon, Smithsomian Institution Press.

LANE FOX, A.h. (1874) 'On Principles of Classification *adopted in the* Arrangement *of his* Anthropological Collection, now exhibiting in the Bethnal Green Museum', *Journal of the Royal Anthropological Institute*, Cilt 4, s.293-308.
LAVINE, S.D. ve KARP, I. (1991) 'Introduction: museums and multiculturalism', Karp, I. ve Lavine S.D. (ed.)
LAWRENCE, E.A. (1991) 'His very silence speaks: the horse who survived Custer's Last Stand', Browne, R.B. ve Browne, P. (ed.), *Digging into Popular Culture: theories and methodologies in archaeology, anthropology and other fields*, Ohio, Bowling Green State University Popular Press.
MACGREGOR, A. (1985) 'The cabinet of curiosities in seventeenth-century Britain', Impey, O. Ve MacGregor, A. (ed.)
O'HANLON, M. (1993) *Paradise: portraying the New Guinea Highlands*, Londra, British Museum Press.
POMIAN, K. (1990) *Collectors and Curiosities: Paris and Venice, 1500-1800*, (çev. Wills-Portier, E.), Cambridge, Polity Press.
RAJCHMAN, J. (1988) 'Foucault's Art of Seeing', *October*, Cilt 44 (İlkbahar), s.89-117.
SHELTON, A.A. (1994) 'Cabinets of transgression: Renaissance collections and the incorporation of the New World', Elsner, J. ve Cardinal, R. (ed.) *The Cultures of Collecting*, Londra, Reaktion Books.
STOCKING, G.W.Jr. (ed.) (1985) *Objects and Others*, Madison, WI, University of Wisconsin Press.
STOCKING, G.W.Jr. (1987) *Victorian Anthropology*, Londra, Collier Macmillan.
TRADESCANT, J. (1656) Museum Tradescantianum *or A collection of Rarities preserved at* South Lambeth *neer* London, Londra, John Grismond.
VERGO, P. (1993) 'The reticent object', Vergo, P. (ed.) *The New Museology*, Londra, Reaktion Books.
VOGEL, S. (1991) 'Always true to the object, in our fashion', Karp, I. ve Lavine, S.D. (ed.).

Teşekkür

Yazar, değerli yardımları ve bölümü eleştirel bir gözle okuduğu için Michael O'Hanlon'a özellikle teşekkür etmek istiyor. Brian Durrans ve Jonathan King DE çok isabetli yorumlarda bulundular. Alison Deeprose ve Saul Peckham mükemmel fotoğrafların vakit kaybetmeden çekilmesini sağladılar.

3. BÖLÜM İÇİN OKUMALAR

OKUMA A

Genç John Tradescant, 'Musaeum Tradescantianum*'dan Bölümler'*

Aşağıdaki metinler, genç John Tradescant tarafından hazırlanan 1656 tarihli '*Musaeum Tradescantianum* ya da Güney Lambeth'de korunan bir nadir eşyalar koleksiyonu' kataloğundan alınan dört bölümdür.

Bölüm 1

İlk bölüm *Marifetli Okura* seslenen önsözde yer alır.

[...] Şimdi materyallerin kendisini iki kısma indirgiyorum; biri *Naturall*, aramızdan bazılarının kuşlar, dört ayaklı hayvanlar ve balıklar olarak tanıdığı-adlandırdığı ve benim yaygın *İngilizce* adlarıyla bahsettiklerim. Diğerleri daha az tanıdık... Mesela kabuklu hayvanlar, böcekler, mineraller, acayip meyveler ve *tıbbi materyalin* parçası olanlar; diğer tür, eşyalar, ev eşyaları, cüppeler, çeşitli uluslar tarafından kullanılan savaş araçları, nadir sanat eşyaları. Bunlar da *İngilizce* ifade edildi (Çevrilseydi biraz değişime uğrayacak olan Coynes dışında). *Bahçemin Kataloğunu* da Sonuç bölümüne ekledim (ve bitkilere hem *Latince* hem de *İngilizce* isimler verdim).

Dostunuz
John Tradescant.

Bölüm 2: İndeks

Bütüne bir bakış

1. Yumurtaları, gagaları, tüyleri, pençeleri ile kuşlar. (sayfa 1)
2. Postlarının, boynuzlarının ve toynaklarının bazılarıyla dört ayaklı hayvanlar. (5)
3. Çeşitli garip balık türleri. (8)
4. Kabuklu hayvanlar, bazılarının adı *Mollia*, diğerlerinin *Crustacea*, *Testacea*, ikisi de *univalvia* ve *bivalvia.* (10)
5. Çeşitli türde böcekler, kara böceği – *anelytra, coleoptera, aptera, apoda.* (14)
6. Mineraller ve onlarla benzer doğaya sahip olanlar, toprak canlıları, mercanlar, tuzlar, bitümler, taşlaşmış şeyler, kaliteli taşlar, değerli taşlar. (17)
7. Batı Hint Adaları'ndan acayip meyveler, tohumlu, zamklı, köklü, dallı ve farklı tıp içerikleri ve ölüm sanatı için. (26)

8. Mekanikler, oymalarda, tornacılıkta, resimde seçilen parçalar. (36)

9. Diğer nadir eşya çeşitleri. (42)

10. Savaş aletleri, Avrupa, Hindistan, &c. (44)

11. Giysiler, cüppeler, yelekler, süslemeler. (47).

12. Eşyalar ve Ev eşyaları. (52)

13. Numismata, antik ve modern Coynes, altın, gümüş ve bakırdan, İbranice, Yunanca, Roma hem İmparatorluk hem de Konsüle ait. (55)

14. Madalyalar, altın, gümüş, bakır ve kurşun. (66)

Hortus Tradescantianus

15. Bitkiler, çalılar ve ağaçlarının bir listesi hem İngilizce hem Latince. (73)

16. Hayırseverlerinin bir kataloğu. (179)

Bölüm 3

Üçüncü ve dördüncü bölümler yukarıda listelenen iki bölümün kataloğunda yer alan maddelere birkaç örnek içeriyor.

'1. Bazı *Kuş* türleri, Yumurtaları, Gagaları, Tüyleri ve Pençeleri' alt bölümünde aşağıdaki unsurlar bulunuyor:

1. YUMURTALAR

[...]

Timsahlar,

Devekuşları,

[...]

Turkie'den çeşitli türde yumurtalar: biri ejderha yumurtası kabul ediliyor.

Kudüs Patriklerinin Paskalya yumurtaları

2. *GAGALAR* ya da *BAŞLAR*

Cassawary ya da Emeu,

Griffin,

[...]

Brezilya Aracari'si, gagası 10 cm uzunluğunda, neredeyse beş cm kalınlığında, bir Türk kılıcı gibi.

[...]

Marahoon Brezilya Guarya'sı: gagası *Polonya* kılıcı gibi.

Jabira, Brezilya, [...]

3. TÜYLER

Batı Hint adalarının Kuşlarının çeşitli ilginç ve çok güzel renkli tüyleri.

Batı Hint Adalarından bir tavus kuşunun göğsü.
[...]
Zümrüdüanka masal kuşunun iki tüyü.
[...]

4. PENÇELER
Kaya kuşunun pençesi; yazarın raporuna göre bir fili alt edebilir.
Kartal pençeleri.
Yedi santimetre uzunluğunda horoz tırnağı.
St. James's, Westminster'de ölmüş bir Cassawary ya da Emeu'nun bir bacağı ve pençesi.
Başka garip kuşlara ait yirmi küsur pençe türü, Yazarlar tarafından tanımlanmamış.

5. Bütün KUŞLAR
Batı Hint Adalarından balıkçıl.
[...]
Virginia'dan kırmızı omuzlara ve kanat uçlarına sahip siyah bir kuş.
Bir ardıç kuşu büyüklüğünde, kısa boyunlu ve bacaklı Matuitui.
[...]
Kanatları olmadığı için uçmayan penguen.
[...]
Pelikan. [...]
Mauritius Adasından Dodar; çok büyük olduğundan uçamıyor. [...]
Genellikle *Newmarket-heath* Tazıları tarafından yakalanan, bir Hindi kadar büyük Toy Kuşu.
Çeşitli formlarda, çok sayıda Kuş yuvası.

Bölüm 4
'VII Oymalar, Tornacılık, Ekme ve Resimde Mekanik Yapay Eserler', 'VIII. İlginç Eşya Çeşitleri' ve 'X. Giysiler, Elbiseler, Cüppeler, Süslemeler' bölümlerinde aşağıdaki parçalar yer alıyor:

VII. Oymalar, Tornacılık, Ekme ve Resimde Mekanik Yapay Eserler
Küçük formlarda, çok eski, ilginç resimler.
[...]
Dudağa taktıkları Hint dudak taşı.
[...]
İçinde 70 ev eşyasıyla birlikte yarım bir fındık.
Bir düzine kaplumbağa kabuğundan tarak içeren bir kiraz çekirdeği, *Edward Gibbons* tarafından yapıldı.
[...]

İç içe geçirilmiş, bazıları 6, bazıları 12 katlı çeşitli türde Fildişi küreler; kusursuz işçilik.

[...]

VIII. İlginç Eşya Türleri

Deniz kabuğu ve meyvelerden Hint çanları.

[...]

Hint Büyücü çıngırağı, onunla ruhları çağırır.

[...]

Taştan bir Sünnet Bıçağı ve *praeputium*'u almak için gümüşten alet.

[...]

Yunanlı Helen'in doğduğu *Sarrigs*-Kalesinden bir Taş.

Apollon Kahininden bir Taş parçası.

[...]

Çıpa gibi, antika Demir-Para, *Pontefract*-Kalesi, *Yorkeshire*'da korunmuş.

[...]

Rahibelerin ellerini ısıtmak için Pirinç-taş.

[...]

Wight Adası'nda yağmış olan kandan yağmur, Sir *Jo: Oglander* tarafından onaylandı. [...]

X. Giysiler, Elbiseler, Cüppeler, Süslemeler.

Bir Arap yeleği.

[...]

Bir Portekiz cüppesi.

[...]

Bir Grönland cüppesi. [...]

Grönland'dan balık iç organlarından Palto takım.

Pohatan, Virginia Kralının tamamen deniz kabuklarıyla ya da Roanoke'yle süslenmiş cüppesi.

[...]

Rahibelerin pişmanlık saç kuşağı.

[...]

Çeşitli kusursuz iğne işinden mendiller.

İtirafçı Edward örgü eldivenler.

Anne Boleyn'in gümüş işlemeli gece başlığı.

[...]

8. Henry şahin eldivenleri, şahin başlığı, köpek tasması.

[...]

OKUMA B

Elizabeth A. Lawrence, 'Sessizliği Konuşuyor: Little Bighorn Muharebesi'nden Sağ Kurtulan At'

Üsteğmen Albay (Tümgeneral Bröveli) George A. Custer'ın emrindeki hiçbir asker ABD Yedinci Süvari Birliği ile Sioux ve Cheyenne savaşçıları arasında gerçekleşen, Little Bighorn Muharebesi olarak bilinen büyük çarpışmayı anlatmak için sağ kalamadı. 25 Haziran 1876'da Montana tepesinde gerçekleşen ve yaklaşık 210 süvarinin hayatını kaybettiği çatışma olağanüstü bir ilgi uyandırdı [...] Custer Muharebesi iki günlük daha büyük bir askeri çatışmanın, yani Little Big Horn Muharebesinin bir parçası olsa da insanların hayal gücünde derin bir etki bırakan bu 'Son Direniş'tir. Custer'ın az sayıda ve etrafı çevrilmiş, bütün olanaksızlıklara rağmen ölümüne mücadele eden adamlarının görüntüsü çok etkileyicidir. [...]

Custer'ın Son Direnişi'nin çektiği ilginin büyük bir kısmı, olayı çevreleyen gizemden kaynaklanır [...]. Savaştan hayatta kalan [tek varlık] olarak ünlenen kişi bir dilsizdi [...] Savaştan iki gün sonra Custer'ın emrindeki bir süvari atı canlı bulundu –I. Bölükten Kaptan Myles W. Keogh'un atı Comanche. Tarihte çok nadiren insanlar bir hayvanın konuşabilmesini, savaşın bilinmeyen unsurlarını ve tartışma yaratan liderinin eylemlerini- nedenlerini aydınlatmasını istemiştir. Yedinci Süvari Birliği'nden daha başka atların [...ve] çok sayıda zafer kazanan Yerlinin de hayatta kalmasına rağmen, Comanche Custer'ın Son Direnişi'nin 'tek hayatta kalanı' olarak tanınmaya başladı. Bu isim ününün ayrılmaz bir parçası oldu. [...]

Bulunmasının ardından, çok kötü yaralanmış olan at savaş meydanından alındı, tekrar sağlığına kavuştu ve Yedinci Süvari Birliği'nin saygıdeğer bir üyesi olmayı sürdürdü. [...]

Temsil ettiği süvari birliğinden Comanche kahramanlık pelerini aldı. At [...] canlılar ile ölüler arasında bir bağlantıya dönüştü. Dayanıklılığı ve yenilmezliği zor koşullarda hayatta kalmanın sembolleri oldu. Yaralı at çeşitli duygular için odak noktasına dönüştü – yenilmenin öfkesi, ölü süvariler için duyulan keder ve yerli halklarına karşı intikam arzusu.

Comanche Little Bighorn Muharebesi'nden sonra on beş buçuk yıl daha yaşadı [...] 'Tek hayatta kalan' olarak cesaretiyle tarihte kendine yer edindi ve sürücüsüne ün kazandırdı. Kaptan Keogh ve atı arasındaki güçlü bağ [...] efsanevi boyutlara ulaştı ve hayvanın imkânsız görünen hayatta kalışının nedeni olarak öne sürüldü [...] Comanche sadece bir dayanıklılık örneği olarak değil, aynı zamanda sadakat örneği olarak da ünlendi [...] İnsanlığın hayvan dünyasıyla birleşmeye dair eski düşünün sembolik bir ifadesi. [...]

Emekliliği süresince Comanche sadece birliğinin 'komutan muavini görevlisi' olarak adlandırılan şerefli bir asker değil, aynı zamanda şımartılan bir evcil hayvan da oldu. [...]

Hayatı süresince Comanche ülkeleri için ölen yenilmiş insanların şerefinin ve ulusun Yerlilerin zaferi karşısında hissettiği utanç ve öfkenin sembolü oldu. Yıllar geçtikçe at daha geniş anlamlar da edindi çünkü Amerika büyük değişimlerin gerçekleştiği bir dönemden geçiyordu. Comanche'nin Yerlilere karşı bir savaşçı olarak hayatı eski haline döndü, Little Bighorn'da Yerlilerin kazandığı büyük zafer, 1890'da Yerlilerin Wounded Knee'de büyük bir yenilgiye uğramasıyla dengelendi (yaygın olarak 'Yedinci'nin İntikamı' olarak adlandırılır). [...]

Comanche 1891'de Fort Riley'de öldüğünde, [...] cesedi Kansas Üniversitesi Doğal Tarih Müzesi'nde çalışan Lewis L. Dyche tarafından korundu, hâlâ orada sergilenmekte. Dyche'nin koşullarından biri [...] doldurulmuş atı, diğer zoolojik türlerle birlikte 1893'te Chicago Fuarı'nda sergilemekti. Böylece Comanche'nin ölümünden sonraki rolü bir gariplik olarak başladı: –vahşi türler arasında yer alan bir evcil hayvan– fuara katılan insan kalabalıkları için büyük bir ilgi merkezi. [...] Serginin amacı [...] Amerikan ilerlemesini kutlamaktı. [...] 1893 vahşi kıtada yayılma ve son fetihlerin başarılarından gurur duyma zamanıydı, çoğu kişi bunu 'medeniyetin vahşiliğe' karşı kazandığı zafer olarak değerlendiriyordu. [...]

Amerika makine çağına giriyordu ve atların çağının sonu [...] hızla yaklaşıyordu. Comanche Chicago Fuarı'nda büyük bir ilgi çekti [...] Atın durduğu vahşi fauna sergisine dair Dyche'nin sunduğu tarifte, antropomorfizm ve ırkçılık sık sık bir aradaydı. Örneğin, iki kutup porsuğu 'bir tür kötülük üzerinde düşünüyorlar' olarak betimlenmiş ve 'Yerlilerin şeytanları' olarak adlandırılmışlardı. [...]

'Eski savaş atı' Comanche 'Custer katliamından hayatta kalan tek at' olarak tanımlanmıştı [...] Custer'ın Son Direnişi, ayrılmaz bir şekilde 'katliam' terimiyle tanımlandı, muharebe her iki taraftan da silahlı güçleri içerdiğinden, uygun olmayan bir kelime. [...]

Comanche'nin bir müze eseri olarak geçirdiği ilk birkaç on yıla dair çok az bilgi mevcut, [...] 1902 yılında Kansas Üniversitesi'nde yeni inşa edilen Dyche Salonu'na yerleştirilmişti. [...] 1934'ten 1941'e kadar içinde yer aldığı bina kapalı kaldı ve Comanche bir üniversite oditoryumunun bodrumunda depolandı. [...]

Comanche'nin önemi [...]ona sahip olmak için Kansas Üniversitesi'ne yapılan sayısız talepten anlaşılıyor –hem ödünç eser olarak hem de kalıcı mülkiyet için. [...]

1938'lerin başlarında ve düzensiz bir şekilde günümüze kadar artarak [...] taleplerin büyük bir bölümü Comanche'yi Cluster Muha-

rebesi Milli Anıtlar Müzesi'ne yerleştirme yönündeydi. [...] Genel olarak, Milli Park görevlileri ve Cluster Muharebesi personeli Comanche'yi savaş alanına taşıma fikrine karşı çıktı. [...] Örneğin bir bölgesel yönetici atın 'savaşın yorumlanması için vazgeçilmez olmadığını' savunup 'atı geri kazanırsak bu sadece duygusal anlamda olabilir' diye belirtti. Atın öğrenciler üzerinde 'güçlü bir etki' yapacak olsa da [...] ziyaretçinin anlamaktan çok 'gözlerini patlatarak bakıp feryat etmesine' yol açacağını da ekledi. Bir görevli Comanche'nin ana değerinin 'hayvan doldurma tekniklerine ilginç bir örnek' olması olduğunu bile ifade etti [...]

[...] Onu Forth Riley'de isteyenler için Comanche süvari yaşamının görkemini simgeler ve onu Montana'da isteyenler için ise onu ölümsüz kılan muharebenin ayrılmaz bir parçasıdır, Kansas Üniversitesi içinse değerli bir geleneği temsil eder. [...]

Comanche'nin orada kalmasını garantilemek için [...] mezunlar, 'savaş yaralı eski "Vefalı"nın' 'sessiz ortakları' olduğunu ve kalplerde 'üniversitenin gerçek bir parçasına dönüştüğünü' söyleyerek, mezun oldukları okulun ona el koyulması girişimlerine karşı 'cepheyi koruma'sında ısrar eden mektuplar yazdılar. Comanche'nin cesareti ve dayanıklılığı sayesinde öğrenciler sınavlarda şans getirmesi için Comanche'nin burnuna dokunur ya da kuyruğundan bir tel koparırdı (cam vitrin içine yerleştirilmeden önce). [...]

Böylece Comanche özel nem kontrollü cam 'ahırına' yerleştirilerek Kansas Üniversitesi'nde kaldı. 1970 öncesinde atın tarihini özetleyen kısa bir levha vardı [...] İlk cümle şöyle diyordu: 'Comanche 25 Haziran 1876 tarihinde Little Big Horn Savaşı'nda yaşanan Custer katliamından tek hayatta kalan oldu' [...] 1970'de Comanche'nin 'tek hayatta kalan' olduğu fikri ve gerçekte bir savaş olan şeyi 'katliam' olarak tanımlamanın uygunsuzluğu yeni bir anlam edindi [...] Üniversitedeki Amerikan Yerlisi öğrenciler, onlara göre süvari atının müzede sergilenmesi ve yorumlanması ile somutlaşan anlayışa karşı çıktı. Bu farklı türdeki saldırının bir sonucu olarak, Comanche'nin imajı yeni anlamlar üstlenecek şekilde dönüştü [...]

Comanche sergisini 'ırkçı sembol' olarak adlandıran bir grup Amerikan yerlisi öğrenci, atın Custer klişesini ölümsüzleştirmesini ve birliklerinin 'vahşi' Yerliler tarafından 'katliama uğratıldığı' söylemini, bunun yanlış olduğunu belirterek protesto etti. Gerçekte o savaştan sağ kalan çok sayıda Amerikan Yerlisi olduğundan, öğrenciler atın Little Big Horn'dan tek hayatta kalan olarak işaret edilmesinin yanlışlığını vurguladı. [...]

Amerikan Yerlisi öğrencileri temsil eden bir komite müze müdürüyle buluştu ve Comanche Sergisi'nin daha uygun bir levha hazır-

lanana kadar kapatılmasını istedi. Müdür ve diğer görevliler bunu kabul etti [...] Bu olayları hatırlarken müdür bana şöyle dedi: "Comanche hayatımın en büyük öğrenme deneyimlerinden biriydi". 1971 Kasımında hem Amerikan Yerlileri hem de beyazların katıldığı bir kutlamayla Comanche sergisi yeniden açıldı. Şimdi, atın "Amerikan Ordusu ile Büyük Ovalarda yaşayan Yerli kabileleri arasında, hükümetin Yerlileri sadece belirlenmiş özel bölgelerde yaşamaya zorlama ve bunu reddederek topraklarını ve yaşam tarzlarını korumak için mücadele eden Yerlileri yok etme politikasının sonucunda ortaya çıkan çatışmanın sembolü olduğunu" belirten uzun bir metin vardı. Little Big Horn Muharebesi, Yerlilerin zaferi olarak belirtilmiş ve 1890 çatışması uygun bir şekilde 'Wounded Knee Katliamı' olarak adlandırılmıştı.

Amerikan Yerlileri ilk başta atın müzeden kalıcı olarak kaldırılmasını istemiş olsalar da bu isteklerinden vazgeçtiler [...] Comanche her iki taraf için bir 'eğitim aracı' olabilirdi. Böylece federal yenilgiyi temsil eden bir nesne olmaktan, Yerlilerin yaşam tarzını ve var olma mücadelesini temsil eden bir nesneye dönüştü. [...]

At artık sadece 'Yerlilerin geçmişteki zaferlerinin' değil, 'modern Yerlilerin başarabileceklerinin' de sembolüydü ('Comanche Once Angered Indians', *Olathe Daily News*, 10 Ocak 1978).

[...] Comanche, yeni rolünde müze içinde daha fazla faydalı değişimlerin yolunu açtı. [...] Amerikan yerlisi sergilerinin, 'ilkel insan'ı konu alanlarla olan bağlantısı kopmuştu. Önceden 'ilginç' olarak görülen Amerikan Yerlilerinin dinsel nesneleri artık daha saygılı bir şekilde etiketleniyor ya da kaldırılıyordu. Kültürel nesne ve eserlerin en iyi nasıl sergileneceği fikri [...] yeniden incelenmiş ve oluşturulmuştu. [...]

[...] Comanche Dyche Müzesi'nin yılda 120.000 ziyaretçisi için müzenin en önemli eserlerinden biri olmayı sürdürdü [...]

Silah ve ok gibi kökeni Little Big Horn'a uzanabilecek eserler de çok değerli olsa da [...] Comanche hâlâ bütün savaş yadigârlarına üstün geliyor. Ölümden sonraki varlığı süvarilik kariyerinden çok daha anlamlı olan, bir zamanlar yaşamış bir yaratık olarak, [...] insanların ona atfetmeye devam ettiği ve kendi değerler sistemi ve zamanlarına uyarladığı bir cesaret ve dayanıklılık imajına sahip. [Comanche'nin] Custer'ın Son Direnişi'ne bir yakınlık hissi katma kapasitesinin [... ve] geçmiş bir dönemin bir savaş yadigarı olmanın ötesinde 'sessizliği kelimelerden daha anlamlı bir şekilde konuşarak' insanoğlunun doğa üzerindeki agresif egemenliğini, güçlünün zayıf olana uyguladığı baskıyı ve hatta savaşın evrensel barbarlığını protesto eden ölümsüz bir mesaj oluşturuyor.

Kaynak: Lawrence, 1991, s.84-94.

OKUMA C
Michael O'Hanlon, 'Paradise: Yeni Gine Yaylalarını Resmetmek'

Bağlam içinde koleksiyon yapmak

Koleksiyon yapmak, benim beklediğimden çok daha ilginç bir iş olduğunu kanıtladı. İşimin doğası olduğunu varsaydığım konularla, 'materyal kültür'ün tanımı ve gerçekte neyin bir 'Wahgi eseri' olduğu sorusuyla karşı karşıya kaldım [...] Özgür bir temsilci olmadığını fark ettim [...] Koleksiyon yapma işi yerel süreçler ve kurallarla kısıtlanmış, sonuçta oluşturduğum koleksiyon kendi yapısı içinde kısmen yerel sosyal organizasyona ayna tutmuştu. Ve koleksiyon yapmak hakkındaki çok sayıda yorum eserleri yerel bağlamından koparıp bir müze ya da galerinin çok daha farklı bir bağlamı içinde sergilemenin sonucu olan 'kopma'ya odaklansa da Wahgilerin kendisi de konuyu bu şekilde görmek zorunda değil. [...]

Aklımdaki şey, her tür kişisel süs eşyası, giysi, file torbalar, ev eşyaları, silahlar da dahil olmak üzere taşınabilir Wahgi eşyalarının eksiksiz bir toplamını oluşturmaktı. Muhtemelen bir *bolyim* ev ve *mond* postu da sağlayabilirdim. Geleneksel eşyalarla eşit şekilde temsil edilen bir dükkânın malları gibi modern materyalle, vurgu eksiksiz olmaya yapılacaktı. [...]

Eserleri satın almak ve yardım almak için kullanacağım para azımsanamayacak bir yerel serveti temsil ediyordu. Muhtemelen sadece onlardan ürün satın almamı isteyecek topluluğun talepleri ile onların sahip olabileceğinden çok daha fazla miktarda eser satın alma isteğim arasındaki gerilimi aşmanın zor olabileceğinden endişeleniyordum [...].

Endişelerim büyük ölçüde gereksizdi: Kinden, nasıl ilerlenmesi gerektiği konusunda net fikirleri olduğunu kanıtladı. Özellikle en değerli kategori olan file torbalar örneğinde, ürün satabilecek kişiler konusunda belirli bir düzen kurulması gerektiğini ifade etti. [...]

[...] Bir seviyede [koleksiyon] 'Wahgi materyal kültürü koleksiyonunun' neleri içermesi gerektiğine dair kendi düşüncemi yansıtırken, bir diğer seviyede koleksiyon yerel koşulları ve süreçleri somutlaştırıyordu. Ağırlıklı olarak Komblo eserlerinden oluşuyor olması saha koleksiyonunun *reel-politiğini* yansıtıyor ve eserlerin elde edilme sırası, karakteristik gerilimleri de dahil olmak üzere yerel sosyal yapıyı kısmen yeniden sunuyordu [...] Etnografik koleksiyonların çoğunun, güncel ünlerinin izin verdiğinden –yabancı bir kaprisin sonucunda ve yerel bağlamından 'kopartılarak' toplanmış olduğundan– çok daha yöresel bir düzen içerdiğini düşünüyorum. Elde edilen eserlerin karşılığında ne verilmesi gerektiğiyle ilişkili nihai bir kültürel uzlaşma alanı [...].

Bir fiyat belirtme isteksizliği, işlemlerin nadiren bir alışveriş formunda gerçekleşmesinden kaynaklanıyordu. Yerel değiştokuş karakterine sahiptiler, tam tutarın baştan belirlenmesi gerekmiyordu. [...]

İnsanlar koleksiyonunu yapmak istediğim şeyin ne olduğunu daha net bir şekilde anlamaya başlayınca (materyal kültürlerine dair sahip olduğum klişeyi içselleştirdiklerinde), koleksiyonun içeriği ve temsil edebilirliğiyle ilgilenmeye başladılar. Bazıları, domuz kuyruğuyla süslenmiş önlükler gibi artık üretilmeyen eşyaları elde etmenin imkânsız olduğu yorumunu yaptı [...] Erkekler kendi girişimleriyle artık üretilmeyen eserlerden örnekler yapmaya başladı [...]

Örneğin domuzların büyümesine ve hastalıkları rahatlatmaya etki ettiğine inanılan *geru* panoları gibi diğer eserler için sipariş vermem gerektiğini biliyordum. [...]

Bir eser koleksiyonu yapmanın gerektirdiği pratikliğin önceden anlamadığım zorlukları ortaya serdiğini de fark ettim. Bazen bu zorluklar daha önce gözlemlediğim ama gerçek anlamda farkına varmadığım küçük sosyal ve teknik detaylardı [...] Bazen de koleksiyon yapmak, Wahgilerin kendi eserlerine yaklaşımındaki çeşitliliği ortaya koydu. [...]

Arada bir, eser koleksiyonu yapmak hiç bilmediğim konuları önüme çıkarttı. Wahgi erkeklerinin, tıpkı Yaylalardaki diğer erkeklerin çoğu gibi, belirli açılardan kadınların kirletici olduğunu düşündüklerini bilsem de eteklerin potansiyel olarak kirletici olduğunu ya da onları yıkamanın kirletme özelliklerini yok ettiğini fark etmemiştim (endişeli kadınlar yıkanmamış eteklere dokunursam 'derimin' 'kül rengi' olacağını söylediler).

[...]

İnsanların bir koleksiyon yapılmasına verdiği tepki, gerçekte onların tarihsel deneyimiyle ilgili bilgi verir. Sömürge baskısına maruz kalan Güney Yaylaları gibi alanlarda bu, Batı Yaylaları örneğinde olduğundan çok daha anlık ve eziciydi, bu bölgelerde bir koleksiyon yapmak yerel kültürde kaybedilen ya da baskılanan şeylerin duygusal bir yeniden keşfine zemin hazırlayabilir. [...]

Wahgi örneği oldukça farklıydı. Sipariş edebileceğimi düşündüğüm *bolyim* ev gibi bazı parçalar konusunda erkeklerin çoğu onları yapmaya hazır değildi. Aynı şekilde, uzun süre düşündükten sonra, insanlar alandan ilk ayrılışımı göstermek için sahte bir savaş sergileme konusunda başta sahip oldukları hevesi yitirdiler. Hem *bolyim* evler hem de savaş süregelen kültürün ayrılmaz bir parçası olmayı sürdürdüğünden, onları nedensiz yere canlandırmak tehlikeli olabilirdi. Ama koleksiyonu oluşturma bağlamında canlandırılan çok sayıda kültürel pratik bana herhangi bir duygusal yeniden keşif

modunda gerçekleştirilmiş gibi gelmedi. Daha çok, taş mızrakların nasıl kullanıldığı ya da sedef deniz kabuklarının eskiden ne kadar değerli olduğuna dair sergilemeler, sonuçta kahkahalara neden olan karikatürize bir ciddiyetle gerçekleştirildi. Bazen insanların deniz kabuklarına eskiden o kadar fazla değer vermenin, mızrak yapmak için sert taşları öğütmek için uzun süre çalışmalarının saçma olduğunu hissettikleri anlar oldu. Artık daha fazla bilgi sahibiydiler. Koleksiyon için eserler üretmek ve kullanım şekillerini sergilemek, Wahgiler için, artık yabancılaştıkları kültürlerini yeniden keşfetmekten çok ne kadar ilerlediklerinin kanıtıydı. Gerçekten de benim koleksiyonum bağlamında bazı gençler ahşap pandanus kâseler ve *geru* panolar gibi bazı eserleri ilk kez gördü: bu eserler iki anlamda müze eserlerine dönüşüyordu.

Bu kadar eski materyal kültür formlarının 'müzelikleştirilmesi' kavramı, Wahgi kültür alanının hemen batısında, Romonga'da dikkate değer bir Onga Kültür Merkezi kurulmasıyla desteklendi (Burton 1991). [...]

Odak noktası, dar anlamda düşünülürse, tamamen geleneksel materyal kültürdü. [...]

Yaylalarda geçirdiğim süre sona yaklaşırken, Wahgi referans çerçeveleri ile benim koleksiyonumun iç içe geçtiği yönündeki hissim arttı.

[...] Michael Du'nun koleksiyon için yaptığı kasaların İnsanlık Müzesi ismiyle boyanması ve 'dikkat kırılır' olarak etiketlenmesi gerekiyordu. Hasar ya da kasalardan birinin kaybolması riskini en aza indirmek için bunun okunaklı bir şekilde yapılması gerekiyordu. Tanıdığım tek deneyimli ressam, şimdi kasaların içine yerleştirilen kalkanların çoğunu boyamış olan Kaipel'di ve bir akşamüstünü o kasaları titiz bir şekilde etiketleyerek geçirdi. [...]

Koleksiyon yapma etkinliğimin kısmen yerel referans çerçeveleri tarafından özümsenmesinin kapsamı, Wahgilerle yaptığım koleksiyonlardan ilki paketlenirken ortaya çıktı. Bir yandan, koleksiyon, ihraç edildiğinde, çok daha geniş bir sahnede sergilenecek bir projeydi. Geru panolar ve tören perukları gibi Wahgi eşyaları 'ortaya serilecekti'. Bu nesneler halka sergilenmeden önce, onları sunanlar özel bir kurban yemeği yoluyla ruhların desteğini talep etti. Koleksiyonun yola çıkışı için düzenlediği yemeğin ayarlamalarını özetlerken, Kinden benim atalarımın kim olduğunu bilmediğini söyledi: yardımı *kendi* atalarından istediğini söze dökmeden ima ediyordu.

Diğer yandan, koleksiyonun tamamlanması da bir vedaydı. Wahgi toplumundaki tek veda modeli, bir kızın kocasının sülalesiyle yaşamak için kendi akrabalarının yanından ayrıldığı evlilikti. [...]

[Anamb] koleksiyona, gelinin ayrılışının öncesindeki akşam gerçekleştirilen güzelleştirme kutlamasının uygulanmasını önerdi. Bu, dikkate değer bir siyasi içeriğe bir öneriydi, aynı akrabalık deyimi eserler için ödenecek tutar konusunda pazarlık yapılırken kullanıldığında da bu konu dikkatimi çekmişti. Koleksiyon bir gelin gibiydi, ödemem gereken tutar da başlık parası gibiydi ve başlık parası bir gelinin akrabalarına yapılması gereken ödemelerin sadece birincisiydi. Bir gelinin akrabalarına yapılması gereken ödemelerin sadece *birincisiydi.* [...] Anamb'ın karşılaştırması bana yardımcı olanlara sürekli borçlu kalacağımı vurgulamanın bir yolu, ayrıca kendisini koleksiyondan elde edilebilecek herhangi bir faydanın 'kaynak kişisi' olarak belirleme girişimiydi.

Pratikte Sergileme

Sergi Taslağı

Serginin yer alacağı galeri bir koridorun sonunda bulunuyor [...] Giriş salonunda sadece, sergi hakkında konuştuğum Wahgilerin özellikle önerdiği sergi içeriği yer alacak. Önceden not ettiğim gibi, ana istekleri bir performansçı grubunun müzeyi ziyaret edip dans etmesi ve geleneksel kültür pratiklerini sergilemesiydi. [...] Böyle bir ziyareti mümkün kılabilecek bir sponsora sahip olmadığımız için, yaptıkları tek spesifik öneri serginin girişinde, bir şekilde özel ya da sınırlanmış (Kinden'in arazi kampımı işaretlemesi gibi) bir alanın girişini işaret eden büyük taşlar, boyanmış direkler ve kordilin bitkiler olmasıydı. Hatta Kulka Nekinz böyle iki direği boyayıp bana sundu. Sanırım kısmen, Wahgiler geleneksel olarak özel alanı bu şekilde işaretlediklerinden, bir Wahgi sergisinin girişinin bu şekilde işaretlenmesinin uygun olacağı düşünülmüştü. Bu, onun ve benim on yıl önce başkent Port Moresby'deki Ulusal Müze'de etnografya sergilerine yaptığımız bir ziyaretle Kinden'in zihninde sağlamlaşmıştı. Kinden müze girişinin yanında bir direk ya da duba sırası görüp bunların da benzer şekilde sergilerin sınırlarını işaretlediğini düşünmüştü.

[...]

Yerli Amerikalılardan alıntılara yer veren önceki Living Arctic sergisinin ziyaretçileri, 'yerli sesi'nin sunulmasını onayladıklarını tekrar tekrar belirtmişti – sesin sahibi serginin küratörü olsa bile.

[...]

Benim görüşüm, serginin kendi başına büyük bir eser olduğu, üretiminin genellikle içeriğindeki nesnelerle sınırlanan bir ilgiyi hak ettiği yönündeydi. [...]

Serginin sonunda [...] serginin üretilmiş olduğunun belirtilebileceği [...] boş bir duvar alanı var.

Bu en iyi, eserlerin araziden müze sergilemesine ulaşmalarını betimleyen bir dizi fotoğraf yoluyla yapılabilirdi. Fotoğraflar [...] serginin kendi 'kaynaklarını' doğruluyor [ve] Hagen Dağı'ndan götürülen kasaların bir fotoğrafını; Londra'ya vardıktan sonra açılan kasadaki eserlerin bir illüstrasyonunu; galerinin [...] mevcut sergi için yerleştirmeleri gösteren fotoğrafları içeriyordu.

Ancak bana göre bazı eserleri toplayıp korurken diğerlerini toplamamakla ilişkili kaçınılmaz olasılık hissini betimleyen anın fotoğraf kaydı yok. Müzenin deposunda, koleksiyonun taşındığı kasaları açma işi tamamlanmıştı. Kasaların içindekiler artık güvenle pelür kağıda sarılmış, Wahgi eserleri olarak dezenfeksiyon, konservasyon, kayıt ve dikkatle depolanmak için bekliyordu. Bu sırada, diğer Wahgi eserleri –Michael Du tarafından dikkatle yapılan, Zacharias tarafından boyanan ve Kaipel tarafından etiketlenen kasaların kendisi– atılmayı bekliyordu.

Referanslar

BURTON, J. (1991) 'The Romunga *Haus Tumbuna*, Western Highnalnd Province, PNG' Eoe, S.M. ve Swadling, P. (ed) *Museums and Cultural Centres in the Pacific*, Port Moresby, Papua Yeni Gine Ulusal Müzesi.

Kaynak: O'Hanlon, 1993, s.55-93.

OKUMA D

James Clifford, 'Paradise'

Paradise fotoğraflarının işaret ettiği tek istikrarlı bir şekilde modern olmayan zamanlar, Mick Leahy'nin 1933'teki 'ilk karşılaşma'ya dair siyah-beyaz kayıtları ve son 'Bir Sergi Hazırlamak' panelleri. Birincisi çok uygun [...] Diğeri biraz sorunlu görünüyor. Neden sergi için nesneler yapan bir Wahginin fotoğrafı küçük ve siyah-beyazken, on yıl önce domuz festivalinde performans yapan Wahginin fotoğrafı renkli olmalı? Neden müze ekibinin çalışması, şovda sunulan karmaşık, modern, gerçek, tarihsel dönemlerden farklı bir zamanda gerçekleşiyor gibi görünmeli? Serginin boyutları ve kısmen minimalist tarzı göz önüne alındığında, 'Bir Sergi Hazırlamak' panelleri uygun insanları ve etkinlikleri kaydediyor. Ama fotoğraflardaki renk ve boyut eksikliği nedeniyle sonradan akla gelmiş bir düşünce olarak görülmeleri riski var. Mevcut ölçekte bile, bu bölüm mütevazı bir siyah-beyaz fotoğraf yerine, yandaki file torbaların çoğunu yapan kadınların büyük bir renkli fotoğrafını içerebilirdi. Ve en azından ben, Michael O'Hanlon'ı yaylalarda göstermenin bir

yolunu bulabilirdim –*hem* sergide *hem* katalogda kaybolmuş bir görsel. Tevazu ve otorite bu yoklukta nasıl suç ortaklığı yapıyor? [...]

O'Hanlon'un orijinal planı 'ilk karşılaşma' bölümünde Wahgilerden alıntıların öne çıkan bir şekilde kullanılması yönündeydi. Bu strateji hakkında tartışırken, İnsanlık Müzesi'nde önceden gerçekleştirilen bir sergi olan *Living Arctic*'te Yerli Amerikalılardan çok sayıda alıntı kullanıldığını ve bunun da ziyaretçilerin hoşuna gittiğini işaret etti. Mevcut sergide Wahgiler çok az 'duyuluyordu'. Çoğunlukla alegorik yankıların eşlik ettiği çok kısa alıntılar her bir uzun yorumlayıcı plakanın başına yerleştirilmişti, ama bunların bağımsız bir varlığı yoktu. Katalogda Wahgilerin sergi konuları ya da süreçlerine dair kapsamlı bir yorumunu da okumuyorduk. Wahgilerin tercüme edilmiş bir sesi yoktu. Living Arctic deneyinin de gösterdiği gibi, her zaman sergi küratörlerinin kontrolü altında bile olsa, güçlü bir iletişim yöntemi olabilirdi. Taktikten neden vazgeçildi? Mesajı aşırı karmaşıklaştırmamak için mi? Belirli Wahgilere ayrıcalık sağlanmaması için mi? Uygunsuzluktan, hatta kötü talihten kaçınmak için, başkalarına kendilerinin olmayan bir 'ses vermek' mi gerekiyordu? Tercüme edilmiş, düzenlenmiş 'seslerin' 'çoksesli' bir etnografik otorite üretmek için sahnelenmesi hiçbir zaman sorunsuz bir uygulama olmadı. Ama temsil edilen sesler yaşayan insanlara dair güçlü bir gösterge olabilir: ne kadar gerçekçi ve modern olursa olsun belirli bir indirgenemez geçmiş zaman hissi uyandıran fotoğraflardan bile daha fazla (Barthes, 1981). Ve alıntılar bireylere atfedildiği ölçüde, bir yerli *çeşitliliği* hissi iletebilirler. Sergideki dağınık Wahgi ifadelerinden biri, kadınları yeni, saygısız, file çanta stilleri yüzünden azarlamaktadır. Hemen ardından belirli bir kuşaktan bir adamı 'duyarız'. Peki ya daha uzun, daha sık ve bazen de çelişen kişisel ifadeler dahil edilmiş olsaydı? O'Hanlon'u ve Müzede birlikte çalıştığı insanları sorgulamaya çalışmıyorum. Bir denge kurmak zorundaydılar ve küçük bir sergide, hatta büyük bir sergide bile, her şeyi yapamazsınız. Sadece, *Paradise*'ta hem nesne hem de otorite oluşturan önemli seçimleri, katalogda yer alan ama analiz edilmeyen seçimleri, vurgulayabilmeyi isterdim [...]

Katalog dokunaklı bir sahneyle sona eriyor. Müze bodrumları her şeyin ortada olduğu alanlardır ve burada koleksiyon yapmak hem geri kazanma hem de imha etme eylemi olarak görülür. Sahne, O'Hanlon'a göre 'bazı eserleri toplayıp korurken diğerlerini toplamamakla ilişkili kaçınılmaz olasılık hissi'ni betimliyor. Ama 'kaçınılmaz olasılık' sözü söz konusu belirli kurumsal kısıtlamalara ve (kaçınılmaz olmayan) seçimlere adalet sağlamayabilir. El yapımı kasalar, farklı düşünülmüş bir şova çarpıcı katkılar sunabilirdi. Alanın göz önüne alınması, uygun bir koleksiyon ve sergileme gelenek-

leri, mesajı aşırı karmaşıklaştırmama çabası – bunların hepsi hiç şüphesiz imhaların kaçınılmaz görünmesine katkıda bulundu. [...]

Paradise belirli bir Londra müze kitlesine ve sofistike (yer yer uzmanlardan oluşan) bir katalog okuru kitlesine hitap ediyordu. Wahgilere hitap etmediği ve ürünleri muhtemelen kimin göreceği ve okuyacağı düşünüldüğünde, uygun olabilir. Ancak bu gerçek, Wahgilere karşı kişisel ve kurumsal sorumluluk konusunu ortadan kaldırmıyor. Çağdaş çapraz kültürel koleksiyon ve sergileme pratiklerinin genel önemi nedeniyle konuyu O'Hanlon'un yaptığından biraz daha fazla kurcalamaya değebilir. Burada ilişkisel temsil politikaları, poetikaları ve pragmatikleri nedir? *Paradise* sergisi ve kitabı hangi anlamda Wahgilerin perspektiflerini ve arzularını yansıtıyor? Yansıtmalılar mı? [...]

O'Hanlon kendisini yerel protokollerle çalışırken resimleyerek, bütün bunlara dair hassas bir açıklama sunar. Genel olarak, istikrarlı bir yakınlaşma şeklinde potansiyel olarak sorunlu bir süreç – dostluğun olmasa da en azından işbirliğinin bir fabl'ı– sunma eğilimi gösterir. Ayrıca ilişkinin daha sorunlu açılarına da birkaç bakış sunar. Koleksiyon Londra'ya gitmek üzere yola çıkarken, törensel olarak, kocasının ailesiyle yaşamak için ayrılan bir geline yapıldığı gibi muamele görmüştü (evlilik Wahgiler için temel veda nedenidir). [...]

O'Hanlon ikinci bölümünü, diyalojik koleksiyon yapma ilişkilerinin nasıl insanları hem dahil edip hem de hariç tuttuğunu ortaya seren bir olay olan Anamb'ın güç oyunuyla kapatır. Dahası, Anamb, Melanezya tarzında, çok kapsamlı bir politik soru ortaya atar. O'Hanlon, İnsanlık Müzesi ve bu eserleri 'tüketen' ziyaretçiler ve okurlar, onları gönderen Wahgilere ne borçludur? Ödeme yapmak, 'kaynak insanlarla' olan bağlantıyı sonlandırmaz. Tam tersi: koleksiyon yapıldığında para, nesneler, bilgi ve kültürel değerlerin değiştokuşu gerçekleştiriliyor ve devam eden yerel/küresel devrelerde sahipleniliyor. Bu ilişkilerin faydaları nasıl paylaşılmalı? Koleksiyon yapmak bir değiştokuş olarak düşünülüyorsa, sergileme pratiklerine hangi süregelen kısıtlamalar empoze ediliyor? 'Pratikte Sergilemek'deki katalog bölümü bu politik konuları ortaya koyuyor.

O'Hanlon'a göre, Yaylalarda ona yardım edenler serginin doğasına dair çok az talepte bulundu. Ancak, gerektiği gibi ilerlenmesi için kişisel ve politik ilişkilerin dahil olmasını istediler. Anamb'ın 'sürekli bir minnettarlık ilişkisi'ni garantileme girişimi hiç şüphesiz, kendi bakış açısını ya da sesini olduğu gibi temsil etmekten çok, değiştokuşun sürmesini ve zenginliğin paylaşılmasını sağlamakla ilişkili. Serginin içeriğinden bağımsız olarak, karşılıklılık konusu varlığını sürdürüyor. Müze Wahgi kabileleri ya da bireylerle süregelen bir

değiştokuş bağlantısını resmi olarak kabul ediyor mu? [...] Bu sergiyi yapmakla üstlenilen sorumluluğun doğası nedir? Wahgi bunu temel olarak O'Hanlon'la kişisel, akrabalık benzeri bir ilişki olarak mı görüyor? Yoksa kurumsal, hatta jeopolitik bir boyut mu var? Kataloğun ortaya serdiği bu sorular, koleksiyon yapmanın ve temsilin politikasına dair tartışmalarımızda daha fazla somutluğu teşvik ediyor. [...]

Sergiye ilişkin olarak Wahgilerin en spesifik talebi, gerçekte, görmezden gelindi. Yaylalarda, özel ya da sınırlanmış alanlar küçük bir 'tabu taşlar' yığınıyla ve boyanmış direklerle işaretlenir. O'Hanlon'un sponsoru Kinden, topladıklarını güvende tutmak için, yayladaki koleksiyon kampını bu şekilde işaretlemişti. O ve diğerleri, girişe benzer taşlar ve direkler yerleştirilerek serginin bir Wahgi alanı olarak işaretlenmesini istemişti. Gerçekten de iki direk bu amaçla özel olarak boyandı ve O'Hanlon'a verildi. Ama *Paradise* girişinde hiçbir taş ya da direk yoktu. Görünüşe göre müze tasarım ekibi, insanların hareket edebilmesinin önemli olduğu bir noktada ziyaretçilerin akışını (örneğin büyük okul grupları) engelleyebileceğini düşünmüştü. Bu örnekte, çözülebileceği şüphesiz olan pratik kaygılar (taşlar sadece 30-60 santimetre yüksekliğindeydi) Wahgilerin sergi konusunda açıkça ifade ettiği isteğe üstün gelebildi.

Londra Yeni Gine Yaylalarından çok uzak. Yakınlarda, sergiyi düzenleyenlerin özgürlüğünü kısıtlayabilecek bir Wahgi topluluğu yok. Bu çok açık nedeni işaret etmek önemli, çünkü günümüzde çok sayıda yerde bu artık o kadar da açık değil. Kanada'daki İlk Uluslar'ın eserlerini içeren bir sergi, çoğunlukla danışmanlık verme ya da düzenlemeye katılma taleplerinin eşlik ettiği detaylı incelemeler altında düzenlenir (Clifford 1991). [...] O'Hanlon'un koleksiyon yaparken benimsediği titiz karşılıklılık ilkesi sergilemede tekrarlanmak zorunda değildi. (Uzaktaki) Wahgileri rencide etmeyecek bir şey yapma girişimi yeterliydi. Dolayısıyla, Tabu Taşları 'pratik değillerse' devre dışı bırakılabilirlerdi.

Bir sergi yerlilerin bakış açısını yansıtma konusunda ne kadar ileri gitmeli? Wahgilerden bazıları O'Hanlon'dan sergide savaşı vurgulamamasını istedi. Sergi savaşı içerir (etkileyici kalkan ve mızraklar) ama ardından barışı sunarak dengeler. Bu, savaşa çok az yer verilmesini istemiş olan Wahgileri memnun eder miydi? Ve bu konuda onları memnun etmek ister miydik?

Taleplerin kapsamlı yerel otoriteden geldiği düşünülürse, hiç sorgulanmadan kabul edilmeleri mi gerekir? Yerlilerin görüşlerine baskın gelen ya da onların yerini alan, daha güçlü kurumların kararı her zaman 'emperyalist' olarak mı görülür? Evet *ve* hayır. Yapısal anlamda, metropolitan müzeleri, işlerini edindiği ve yeniden kav-

ramsallaştırdığı küçük toplumlara dair tarihsel ve mali güç ilişkisine vekalet eder. Bu jeopolitik konum, belirli seviyelerde, belirleyicidir.

[...] O'Hanlon'un isabetli düzeltisi, pratikte koleksiyon yapmak ve sergilemeye odaklanarak, daha yapısal ya da jeopolitik farksal güç seviyelerini hariç bırakarak, aşırı tepki vermeyi riske eder. Dolayısıyla iş Londra'da tartışılırken Wahgi danışmanlığının ortadan yok olmasına dikkat etmez. [...]

Referanslar

BARTHES, R. (1981) *Camera Lucida*, New York, Hill and Wang.

CLIFFORD, J. (1991) 'Four Northwest Coast museums: travel reflections' Karp, I. ve Lavine, S.D. (ed.) *Exhibiting Cultures: the poetics and politics of museum display*, Washington, Smithsonian Institution Press.

Kaynak: Clifford, 1995, s.92-117.

OKUMA E

Annie E. Coombes, 'Bilginin Kavşağında Materyal Kültür: Benin "Bronzları" Örneği'

1897'de, o zamanlar Nijer Sahil Sömürgesi olan Benin Şehrinde, Benin mahkemesinden kraliyet mührünün yağmalanmasıyla sonlanan bir dizi olay gerçekleşti. Bu olaylar ve sonuçta yaşanan yağma hem büyük bir halk kitlesine hem de çalışan bir orta sınıfa hitap eden bir dizi İngiliz gazetesi ve dergisinde hemen ün kazandı. Ayrıca yeni gelişen 'antropoloji' uzmanlarının çalıştığı daha uzmanlaşmış dergiler de bu konuya eğildi. Konunun bu kadar yaygın bir şekilde işlenmesi, Afrika'daki çıkar düzenlemelerinin haritasını çıkartmak [...] ve genellikle gizli alanlar olarak sunulan yerlerde üretilen bilgilerin karşılıklı ilişkisini anlama olasılığı için temel görevi gördü [...]

Kültürel üretimi değerlendirmenin genel kültürün ve üreticinin toplumunun yeniden değerlendirilmesinde bir etkisi varsa, o halde Benin Şehrinden Avrupa sanat ve antika piyasasına 16. yüzyıl oymalı fildişleri ve kayıp balmumu kalıpları akını, sonrasında onların 'keşfinin' oluşturduğu popüler ve 'bilimsel' anlaşmaların yaygınlaşması ile birlikte, Viktorya döneminin Afrika ve özellikle de Afrika'nın tarihteki yeri hakkında aşağılayıcı düşünceleri sarsmış olsa gerekti. Yine de [...] tam olarak böyle olmamıştı.

[...]

Koleksiyonları Benin'e düzenlenen bir cezalandırma seferinin sonucu olarak zenginleşen bu müzeler hem 'bilimsel' basında, hem de yerel, ulusal ve resimli basında halkın ilgisini çekti. Benin koleksiyonları, hepsi de bu dönemde basında büyük yer kaplayan Liver-

pool'daki Mayer Museum, Oxford'daki Pitt Rivers Museum ve Londra'daki Horniman Free Museum ve British Museum'da sergilendi. [...]

Londra'daki Horniman Free Museum'un edindiği eserler, bilimsel basının tersine genel basının ilgisini çekmeye çalıştığı seyahatten toplanan en eski eserler arasındaydı. Benin eserlerinin edinilmesinin neredeyse hemen ardından Müzenin küratörü Richar Quick bunları çeşitli kitlelere sergileyip, Horniman koleksiyonu için çok etkili bir reklam makinesine dönüşecek şeyi geliştirdi. Horniman koleksiyonunun fotoğrafları *Illustrated London News*'te ve hem yerel hem de ulusal ölçekli diğer resimli gazetelerde yer aldı. Bunlar çoktan hayranlık kazanan oymalı fildişleri ya da bronz levhalar değildi, bir teknedeki iki Avrupalı figürü betimleyen oyma ahşap bir 'ayna çerçevesi', bir post ve keçi derisinden bir yelpaze ve çok ustaca yapılmamış iki fildişi pazıbentten oluşuyordu. *Illustrated London News* muhabiri tarafından 'yerli yaşamın daha az vahşi tarafına ait eserler' olarak tanımlanan ve 'ince işçiliği' ve 'eskiliği' ile dikkat çeken bu eserlere, kaçınılmaz 'iğrenç kurban ritüelleri' betimlemeleri eşlik ediyordu. [...] Bu düşünceler ve bu erken dönemde 'üç yüzyıl önceki Portekiz sömürgeciliğinden daha eskiye dayanan ve muhtemelen büyük ölçüde Mısır'dan etkilenmiş olan bir kayı medeniyetten' kalıntıların azlığı olarak algılanan duruma dair pişmanlık ifadesi, Benin materyal kültürüne dair ilk yayınlarda yaygın olarak görülüyordu. Quick'in koleksiyona dair kendi yayınları Mısır etkisi konusundaki argümanı destekler, hatta bunu kanıtlamakta biraz yol alır. Dikkat çekici bir şekilde, 1897 tarihinde, nesnelerin kökeni hakkında, 'bilimsel' ya da müze kuruluşlarının daha sonraki dönemlerde yazdıklarından çok daha az şaşkınlık ya da merak söz konusudur. [...]

Benin materyalinin yeni gelişen müze uzmanları arasındaki tartışmanın hükümlerini dönüştüren ve bronzların kökenine duyulan ilgiyi ateşleyen faktörlerden biri 1897 Eylülünde British Museum'da, Benin Şehrinden getirilen üç yüzün üzerinde bronz levhanın yer aldığı sergiydi. 1899'da British Museum'daki serginin, Charles Hercules Read ve O.M. Dalton'un (Müzede etnografik materyalden sorumlu küratörler) ve H. Ling Roth'un yayınlarıyla birlikte, Benin eserlerinin anlamını, orijinalde elde edilmelerine götüren kanlı olaylarla olan bağlantısının ötesine doğru genişlettiği çok açıktı. İronik bir şekilde, bunun sonuçlarından biri bronzların Afrika kökenli olabileceğinin kabulüydü.

Bunu desteklemek için, Quick'in ilk beyanlarından bazılarını, British Museum sergisi ve yayınlarından *sonra* yayımlanan yazılarındaki Benin materyaliyle ilişkili radikal fikir ve anlam değişiklikleriyle kıyaslamak yeterli. 1899'da Horniman koleksiyonundaki nesneleri

kendine güvenli bir şekilde 'değerli sanat eserleri' olarak tanımlayabiliyordu (Quick, 1899, s.248) [...]

[...] Quick Horniman koleksiyonundaki nesnelerin ikonografik detaylarının bazıları ile British Museum'un mülkiyetindekiler arasındaki benzerlikleri sergileyerek önemlerini kabul ettirmeyi ve sonucunda kendi müzesinin ziyaretçi profilini artırmayı umuyordu. Bu durum, Benin materyalini tanımlamak ve kategorileştirmek için kullanılan terimlerdeki değişiklikten ve daha spesifik olarak, diğer daha az uzmanlaşmış alanların etkisiyle müze çevrelerinde 'eski kalıntı'dan 'sanat eseri' statüsüne geçiş yapmasından sorumlu olan kurumsal bağlılıklar ve stratejik müzakereleri işaret etmeli.

[...]

1898'de, [...] Halifax'taki Bankfield Müzesi'nin müdürü H. Ling Roth ve Benin kültürünün yorumlanması geçmişinde önemli bir rol oynayan bir figür *Reliquary*'da 'Benin Sanatı Üzerine Notlar'ı yayımladı. [...] Ling Roth'un ana görüşü Benin kalıplarının iki aşaması ya da dönemini tanımlamanın mümkün olduğu yönündeydi. [...] Her iki aşama da eşit el işçiliği ve becerisine sahip olduğundan Ling Roth bir hiyerarşi yerleştirmekle ilgilenmiyordu. [...] Teknik beceri, şık ve titiz detaylar, açıklık, tasarımın titizliği ve illüstrasyon ve süsleme çeşitliliği temelinde, ön plandaki rölyef ve dekorasyon ile arka plandaki süslemeler arasında sanatsal bir denge hissi algılamasını da ekleyerek, söz konusu dönemlerin eserlerine duyduğu hayranlığı açıkça ifade etti. [...] Ling Roth ayrıca farklı Afrika toplumlarında demir dökümü ve altın kalıplama dönemlerinden itibaren uzun bir tarih belirledi. Dahası, 'ortalama yerli Afrikalıların kaba kalıplamaları ve Benin'deki harika sonuçlar' arasında büyük bir fark olduğunu vurgularken, 15. yüzyılın sonunda İberya Yarımadasında ve tabii ki Avrupa'nın geri kalanında böyle bir 'yüksek sınıf sanatın' var olduğuna dair hiçbir kanıt olmadığını vurguladı. Dolayısıyla bu, bronzların Portekiz kökenli olduğu argümanını sorguladı.

British Museum, Read ve Dalton'daki etnografya küratörlerinkinden tamamen farklı bir hipotez geliştirdi. [...] Ling Roth Portekizli figürlerin bronz levhaların çoğunun yüzeyine sonradan eklenen ilaveler olması nedeniyle, bu kalıplama metodunun Benin'deki Portekiz sömürgelerinden önceki bir tarihe ait olması gerektiğini öne sürdü (Ling Roth, 1898, s.171). [...] 1898'de vardığı henüz tam olarak yerleşmemiş sonuç, Benin'de mevcut olan bu sofistike sanatın Portekiz'in varışından önceye tarihlendiği ve bu yüzden tamamen Afrika kökenli olduğu yönündeydi.

Ling Roth'un makalelerinin çoğuna illüstrasyon katmak için zengin koleksiyonunu kullandığı Korgeneral Pitt Rivers [...] Ling Roth'un hipotezini özel ortamlarda destekledi. 1898 Ağustosu'nda

tanınmış Oxford antropoloğu Edward Burnett Tylor'a yazdığı bir mektupta, Pitt Rivers şöyle diyordu: 'Avrupalı figürlerin temsil edilmesi hepsinin Avrupa'dan geldiğini işaret etmiyor. Formların çoğu yerli, yüz hatları neredeyse tamamen zenci, silahlar zenci silahları' (Pitt Rivers Müzesi, 1898).

[...]

1900 Eylülü'nde Charles Kingsley, Mary Kingsley'in Benin'den ve Batı Afrika'nın diğer bölgelerinden edindiği nesnelerden oluşan koleksiyonunu Pitt Rivers Müzesi'ne nakletti. [...] Benin materyali Müze tarafından büyük değer gördü, bağış 'cezalandırma seferi bu unutulmuş hazineleri ışığa çıkarttığından beri, son yıllarda büyük heyecan uyandıran, Benin'in artık sona ermiş sanatsal bronzlarının' bir örneği olarak övgü topladı (Pitt Rivers Müzesi, 1900, s.3). [...]

1903'te bu materyal, Benin'le ilişkilendirilen ve Benin ve Ashanti'den örneklerle betimlenen *cire perdue* yöntemine özel bir referansla demir işçiliğini sergilemek için alt galeride özel bir sergilemeye konu oldu. Sergileme Müzenin kalıcı içeriğine dönüşmüş gibi görünüyor [...] [1910] yıllık raporlardaki giriş, teknolojik süreçler açısından Benin materyallerine yönelik artan ilgiye tanıklık ediyor.

[...]

1898'de Read ve Dalton British Museum'un koleksiyonundaki oymalı fildişleri ve ayrıca pirinç levhalardan bazılarını [...] sergileyerek Antropoloji Enstitüsü'nde konferans vermişti bile.

[...]

[Read ve Dalton'un (1898, s.371) kabul ettiği gibi], büyük bir beceri ve uzmanlıkla kalıplanan bu karmaşık ve detaylı figürler 'metalleri kalıba dökme sanatını uzun zamandır tanıyan insanlar tarafından üretildi'. Yazarlar daha da ileri gidip, *cire perdue* işlemindeki ustalığı, sadece levhalarla ilişkili olarak değil, aynı zamanda kanıtladıkları bağımsız kalıplama kolaylığı nedeniyle de İtalyan Rönesansının en iyi örnekleriyle kıyasladı. [...] Ancak bronzların modern olduğuna dair bütün sorular, modern kalıplamaların düşük kalitesi referans alınarak, anında reddedildi. Burada dejenere bir kültür olarak Benin imajının bozulması tehlikesi yoktu.

Dikkat çekici bir şekilde, etnologların Benin bronzlarının kökeni hakkındaki tartışmaya dahil olmaya karar verdikleri nokta, tam da teknik sofistikeliğin karşısında sosyal yabanilik paradoksunun, o zamana kadar sömürgelerden getirilen materyal kültürün büyük ölçüde düzenlenmesinde uygulanan sınıflandırıcı ilkelerin sunduğu evrimsel paradigmadan kopuş tehdidi oluşturduğu andı. Sonuçta, yozlaşma kavramı, rahatlatıcı bir şekilde tanıdık taksonomi çözümleriyle yetinmeyi reddeden bu inatçı nesneler hakkındaki kaygıları yatıştırmak için, bir estetik ilke olarak özetlendi.

[...]

1899'da Read ve Dalton *Antiques from the City of Benin and other Parts of West Africa in the British Museum* başlıklı özel bir tanıtım kitabı yayımladı. Bu kitap bronzların kökeni konusunda 1898'deki argümanlarından önemli birkaç değişiklik içeriyordu. [...] Read ve Dalton [...] ilk başta bronzların Portekiz ya da Mısır kökenli olduğunu iddia etmişti. Ancak, 1899'da Read, bu hipotezin tehlikelerinden birinin, Avrupalılar Mısır materyalini daha iyi tanıdığı için diğer daha az tanınan kültürleri Mısır uygarlığıyla karşılaştırma eğilimi kaçınılmaz olduğu konusunda okurları uyarma ihtiyacı hissetti. Daha önemlisi, Read ve Dalton Ling Roth'un 1898'de öne sürdüğü, süslemelerin belirli özellikleri Mısırlılara atfedilebilecek olsa da, Benin kalıplarının Mısırlı öncüllerinden üstün olduğu, en azından onlardan bağımsız olarak üretildiği fikrini kabul etmeye hazırdı! [...] O tarihe kadar önceki yılda mevcut olana ilave olabilecek çok az deneysel veri mevcutken, ulusal koleksiyonların bu iki sözcüsü neden böyle bir şeyi kabul etmeye hazırdı?

Benin estetiğinin Afrika kökeni atfedilme derecesinin kısmen, etnologların ve antropologların hükümetin onayı ve mali desteği konusunda müzede uyguladıkları baskıyı artırmasına karşılık geldiğini söyleyebilirim. Dahası, Read ve Dalton'un Afrika kökeni konusundaki argümanının ilerleyişi, kaçınılmaz biçimde, British Museum'un içindeki Etnografya Bölümü'nün hazineleriyle bağlantılıdır. Büyümekte olan Eski Mısır Bilimi bölümünün (Mısır kökenli oldukları kanıtlanırsa bronzlar için diğer geçici 'ev' ve 1886'da müze içinde özerk bir bölüm) tersine, etnografya özerk bölüm statüsünü ancak 1941'de edindi. Eski Mısır'ın 19. yüzyıl Avrupası'nın popüler imgeleminde bir nevi geri dönüş yaptığı göz önüne alındığında, çok sayıda yorumun Benin bronzlarının Mısır kökenli olduğunu güvenle iddia edebilmesi çok da şaşırtıcı değildir.

[...]

1897 Eylülü'nde, yaklaşık üç yüz Benin pirinç levhasından oluşan bir seri British Museum'da halka sergilendi. Bölgesel ve ulusal basın neredeyse bir ağızdan, sık sık bu eserlerin Avrupa'nın el sanatındaki ustalığını yok etmediğini tekrarlayarak, sergiyi yetenekli el işçiliğinin dikkate değer ve sıradışı bir örneği olarak tanımladı. [...] İngiliz basınında, sergiyi konu alan yayınlarda Benin bronzlarının önemi cezalandırma seferinin ana yadigarları olarak belirlenmişti [...] Sergilerin ve iddia edilen geçmişlerinin kökenine dair aynı takıntı burada da tekrarlanıyor, ama en yaygın olarak sunulan çözüm Mısır kökenli oldukları.

Ancak, farklı bir düzenin karşıtlığını öne çıkartan hem popüler hem de bilimsel raporlar yoluyla başka bir tartışma da ilerliyor [...]

Başlangıçta, geçici olarak British Museum'a ödünç verilen geniş pirinç levha koleksiyonunun eninde sonunda, eserlerin Mütevelli eline geçmesi yoluyla Müze'nin mülkiyetine geçeceği varsayılmıştı. Dışişleri Bakanlığı bazı türleri garantiye almak için British Museum adına hükümete resmi temsilin gerçekleştirilmesinin ardından ödünç verme işleminin yapılmasını kabul etmişti. [...] Aslında, bronz levhaların üçte biri, Sömürge altındaki devlet için gelir olarak çoktan satılmıştı. Benin eserleri için peş peşe düzenlenen kamu açık artırmaları, Etnografya bölümünün ilişkilerine ilgi duyan müze çalışanları arasında hiç hoş karşılanmadı.

[...]

19. yüzyıl İngilteresi'nde Benin materyal kültürü akını çeşitli açılardan önemli bir etki yaptı. Afrika'yla ilgilenen farklı topluluklar arasında, Afrika'nın karmaşık, teknik açıdan sofistike sanat eserleri üretme konusunda yetersiz olduğu yönündeki bazı belirli popüler önyargıları değiştirme potansiyeli olan bir tartışma doğurdu. Kendilerini bilimsel topluluğun bir parçası olarak görenlerin, bu buluntuları yorumlamak için, geçmiş kabahatlerin 'antikası' ya da 'yadigârı' dışında alternatif bir bağlam bulma girişimleri, kamunun ilgisini köklü ve varlıklı Afrika toplumlarının gizli bir hikâyesine yönlendirdi. [...] Çok önemli bir şekilde, Benin materyali 1897 ile 1913 arasında her tartışıldığında, bu girişimlerin sunduğu bir revizyonist tarih vaadine rağmen, yazar sürekli olarak bu eserlerin Afrikalılar tarafından üretilmiş olması ihtimaline kesinlikle inanamadığını açıkça ortaya koyar. Benin hakkında sahip olunan antropolojik bilginin belirli özellikleri popüler orta-sınıf resimli basınında yayımlanan o klişelerden bazılarına karşıt olan tanım ve değerler sunsa da, Benin'in antropologlar tarafından sürekli Afrika kültüründen bir sapma olarak ele alınması, basın tarafından popülerleştirilen 'yozlaşmış' teriminin daha çok ırksal anlamının her zaman Benin kültürünün tanımlarında yerleşik olmasını garantiledi. Afrikalıların becerisine karşı bu inanamamazlık duygusu, Avrupa'nın bir toplumun 'sanat eseri' yaptığını (teknik açıdan, kavramsal açıdan ve tasarım açısından) kabul etmesinin, evrim merdivenindeki yerini yeniden değerlendirmesiyle oranlı olması gerekmediği gerçeği konusunda da bizi uyarmalı. Gerçekten de pirinçlerin ve fildişlerinin değeri, Afrika kökenli olduklarının vurgulanması ve diğer Afrika oyması ve kalıba dökülmüş eser örnekleri açısından farklılıklarının altının çizilmesiyle önemli ölçüde arttı. Bu işlem yoluyla kötü şöhretleri garantileniyordu. 'Ucube' üretimler olarak değeri de bunlara sahip olan müzenin prestijini artırdı.

[...] Etnografya küratörlerinin bronzların kökenini Mısır değil Afrikalı olarak belirleme kararı, bu tartışmalı ve büyük talep gören

objeleri Eski Mısır Bilimi ve Eski Avrupa Eserleri arasında belirsiz bir şekilde konumlamak yerine, Etnografya bölümünün alanına yerleştirdi. Bu, Müzede çoktan iyice yerleşmiş olan Eski Mısır Bilimi departmanının karşısında etnografyanın önemini vurguladı. Bu hipotezin, etnograflar açısından daha fazla tanınırlık için kasıtlı bir strateji olduğu sorusu bir varsayım konusu olmayı sürdürüyor. Yine de bir şey kesin: bu hikâye, sömürge kültürlerine dair 'bilimsel' bilginin üretildiği müzakereci süreç türlerini açıklıyor ve anlatılan göründüğü gibi, rol alan kurumsal ve diğer siyasi faktörlerin varlığını kabul etmeden ele alan, basit bir deneysel hikâyenin yanlış olduğunu gösteriyor.

Referanslar

LING ROTH, H. (1898) 'Notes on Benin Art', *Reliquary*, Cilt V, s.167.

PITT RIVERS MUSEUM (1898) E.B. Tylor Papers, Kutu 6 (1) ve (2). Pitt Rivers'tan E.B. Tylor'a, 7 Ağustos 1898.

PITT RIVERS MUSEUM (1900) *Annual Report of the Pitt Rivers Museum 1900*, Oxford, Pitt Rivers Museum.

QUICK, R. (1899) 'Notes on Benin carvings', *Reliquary*, Cilt V, s.248-55.

READ, C.H. ve DALTON, O.M. (1898) 'Works of art from Benin City', *Journal of the Anthropological Institute*, Cilt XXVII, s.362-82.

Kaynak: Coombes, 1994a, s.7, 23, 26, 27, 44-8, 57-9, 61-2, 146-7.

4. BÖLÜM
'BAŞKASI'NIN GÖSTERİSİ
Stuart Hall

İçindekiler

1. GİRİŞ

Bizden önemli ölçüde farklı olan kişi ve yerleri nasıl temsil ederiz? 'Fark' neden bu kadar ilgi çekici bir konu ve tartışma yaratan bir temsil alanıdır? 'Başkası olmaya' duyulan bu gizli hayranlık nedir ve neden popüler temsil sık sık onun cazibesine kapılır? Günümüzde popüler kültürdeki 'farkı' temsil etmek için kullanılan tipik formlar ve temsil pratikleri nelerdir? Bu popüler figürler ve klişeler nereden kaynaklanır? Bu bölümde konu edinmeye çalıştığımız temsille ilgili sorulardan bazıları bunlar. 'Klişeleştirme' adını verdiğimiz temsil pratiklerine özellikle değineceğiz. Bölümün sonuna geldiğinizde, 'Başkasının gösterisi' adını verdiğimiz şeyin nasıl işlediğini daha iyi anlayacağınızı, burada tartışılan fikirleri ve benimsenen analiz türlerini modern popüler kültürde ilgili materyaller kitlesine uygulayabileceğinizi umuyoruz. Örneğin, siyah modelleri kullanan reklamlar, göçle ilgili gazete haberleri, ırkçı saldırılar ya da kent suçları ve öne çıkan temalar olarak 'ırk' ve etnisiteyi konu alan film ve dergiler.

'Farkı temsil etmek' teması, doğrudan Henrietta Lidchi'nin 'başka kültürlere' 'Batı'nın etnografya müzelerindeki sergi söylemleri ve pratikleri ile nasıl anlam verildiği konusuna eğildiği bir önceki bölümden alındı. 3. Bölüm sergilemenin 'poetikasına' ve 'politikasına' odaklanmıştı; hem başka kültürlerin sergileme söylemleri (poetika) yoluyla nasıl anlamlandırıldığı hem de özellikle de temsil edilen insanlar ile temsil işini gerçekleştiren kültürler ve kurumlar arasında egemen olanlara bu pratiklerin nasıl güç ilişkileri (politika) yoluyla kaydedildiği konusuna. Bu konuların çoğu bu bölümde tekrar yüzeye çıkıyor. Ancak burada *ırksal ve etnik* fark ön planda. Yine de ırksal fark hakkında söylenenlerin cinsiyet, cinsellik, sınıf ve engellilik gibi diğer fark boyutlarına da pek çok açıdan aynı şekilde uygulanabileceğini aklınızda tutun.

Buradaki odak noktamız, popüler kültür ve kitlesel medyada sergilenen görsel çeşitleri olacak. Kölelik dönemine ya da 19. yüzyılın sonlarındaki popüler emperyalizme ait ırksal klişeleri-

nin kullanıldığı yerler bazı ticari reklam ve dergi görselleridir. Ancak 4. Bölüm bu hikâyeyi günümüze taşıyor. Gerçekten de bölüm, modern atletizmin rekabetçi dünyasından görsellerle başlıyor. Zamana yayılan bu kıyaslamanın öne çıkarttığı soru şu: 'fark' ve 'başkalık' etrafındaki temsil repertuvarı değişti mi yoksa ilk dönemdeki kalıntıları modern toplumda olduğu gibi var olmaya devam mı ediyor?

Bölüm, 'klişeleştirme' olarak bilinen temsil pratiği hakkındaki teorilere derinlemesine bakıyor. Ancak teorik tartışma kendi başına sunulmak yerine örnekler aracılığıyla açıklanıyor. Bölüm, 'negatif' imajlara kaşı çıkmak ve 'ırk' hakkındaki temsil pratiklerini daha 'pozitif' bir yönelime taşımak için temsil alanında müdahil olmak amacıyla tasarlanan bir dizi farklı strateji hakkında düşünerek sona eriyor. Etkili 'temsil politikaları' olup olamayacağı sorusunu soruyor.

Görsel temsil, bir kez daha ön plana yerleşiyor. Bu bölümde bir konsept ve bir pratik olarak *temsili* (kültürel devirde kilit önemdeki ilk 'an') keşfimize devam ederek genel temayı devam ettiriyoruz. Amacımız temsilin ne olduğuna ve nasıl çalıştığına dair anlayışımızı derinleştirmek. Temsil karmaşık bir iştir ve özellikle 'fark'ı konu aldığında duyguları, tutumları ve hisleri de sürece dahil eder; izleyenin sahip olduğu korku ve endişeleri, basit, sağduyulu bir şekilde açıklayabileceğimizden daha derin seviyelerde harekete geçirir. Bu yüzden, analizimizi derinleştirmek için teorilere ihtiyacımız var. Bölüm bir anlamlandırma pratiği olarak temsile dair zaten öğrendiğimiz şeylerin üzerinde yükseliyor ve işleyişini açıklamak için eleştirel konseptler geliştirmeye devam ediyor.

1.1 Kahramanlar mı Yoksa Kötü Adamlar mı?

Öncelikle, Figür 4.1'e bakın. Renkli dergi *Sunday Times*'ın Olimpiyatlar Özel Sayısı'nın (9 Ekim 1988) kapağında yer alan, 1988 Olimpiyatları 100 metre erkekler finalinden bir fotoğraf. Kanadalı siyah koşucuyu gösteriyor. Carl Lewis ve Linford Christie'nin rekorunu kıran Ben Johnson: fiziksel hünerlerinin zirvesindeki beş muhteşem atlet iş başında. Hepsi de erkek ve (belki de ilk kez bilinçli olarak farkına varacaksınız) hepsi de siyah!

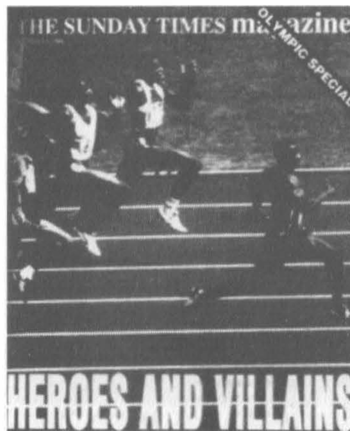
Atletizmi takip etmiyor bile olsanız, sorunun yanıtını keşfetmek zor değil. Görünüşte Olimpiyatlar hakkında olan fotoğraf, aslında uluslararası atletizm dünyasında artan uyuşturucu kullanımı tehdidini, içeriden ismiyle 'Kimyasal Olimpiyatlar' hakkındaki ana haber için hazırlanan tanıtıma ait. Hatırlayacağınız gibi, Ben Johnson'ın performansını artırmak için uyuşturucu kullandığı ortaya çıkmıştı. Diskalifiye olmuş, altın madalya Carl Lewis'e verilmiş ve Johnson atletizm dünyasının dışına itilmişti. Hikâye, bütün atletlerin (siyah ya da beyaz) potansiyel olarak 'kahraman' ve 'kötü adam' olduğunu öne sürüyor. Ama bu görselde, Ben Johnson bu ayrımı özel bir şekilde sembolize ediyor. O hem 'kahraman' hem de 'kötü adam'. Siyah bir bedende, atletizm dünyasındaki kahramanlık ve kötü adamlığın iki uçtaki alternatiflerini özetliyor.

ETKİNLİK 1

Bu fotoğrafı nasıl 'okuyorsunuz', fotoğraf size ne söylüyor? Barthes'ın deyişiyle, 'mit'in altta yatan mesajı ne?

Olası bir mesaj ırksal kimlikleriyle ilişkili. Bu atletlerin hepsi belirli bir ırk grubundan; özellikle de 'ırk'ı ve rengi temelinde ayrımcılığa uğrayan, haberlerde kurban ya da başarı açısından 'kaybeden' olarak tasvir edilmelerine daha alışkın olduğumuz bir gruptan. Ama burada kazanıyorlar!

Yani fark açısından pozitif bir mesaj: zafer dolu bir an, kutlama nedeni. O halde başlıkta neden 'Kahramanlar ve kötü adamlar' yazıyor? Sizce kim kahraman, kim kötü adam?



FİGÜR 4.1 'Kahramanlar ve Kötü Adamlar', *The Sunday Times Magazine*'in kapağı, 9 Ekim 1988.

Bu fotoğraftaki 'ırk' ve 'başkalık' temsili yöntemi hakkında söylenecek birkaç şey var. Öncelikle, Bölüm 1 ve Bölüm 3'ü düşünürseniz Barthes'ın 'mit' fikri hakkındaki çalışmasını hatırlayacaksınız. Bu fotoğraf da 'mit' seviyesinde işlev görüyor. Birebir, düz bir anlam seviyesi mevcut: bu 100 metre finalinde çekilmiş bir fotoğraf ve öndeki figür Ben Johnson. Bir de daha çağrışımsal ya da tematik anlam var: uyuşturucu hikâyesi. Bunun içinde de 'ırk' ve 'fark' konulu alt tema mevcut. Bu da bize 'mitin' nasıl işlediğine dair önemli bir şey söylüyor. Fotoğraf, çoğu görsel gibi, çok güçlü. Ama *anlamı* oldukça belirsiz. Birden fazla anlam taşıyor olabilir. Bağlamı bilmiyor olsaydınız, bunu görülmemiş bir zafer anı olarak okuma eğilimi gösterebilirdiniz. 'Yanılmış' da olmazdınız çünkü bu da fotoğraftan çıkarılması mümkün olan bir anlam ama başlığın düşündürdüğü gibi, burada 'görülmemiş bir zafer' resmi olarak kullanılmamış. Yani aynı fotoğraf, bazen birbirinden tamamen farklı birkaç değişik anlam taşıyabilir. Tek fotoğraf, bir rezaleti ya da zaferi ya da her ikisini birden anlatıyor olabilir. Fotoğrafın içinde çok sayıda anlamın olası olduğunu söyleyebiliriz. Ama tek bir gerçek anlam yok. Anlam 'yüzeyde dalgalanıyor'. Sabitlenemez. Yine de onu sabitlemeye çalışmak, bir fotoğrafın çok sayıda muhtemel anlamının içlerinden birine ayrıcalık tanıma denemesinde müdahil olduğu bir temsil pratiği işi.

Yani 'doğru' ya da 'yanlış' bir anlamdan çok sormamız gereken şey şu: "Dergi bu fotoğraftaki çok sayıda anlamdan hangisine ayrıcalık tanıyor?" **Tercih edilen anlam** hangisi? Ben Johnson burada anahtar unsur çünkü *hem* olağanüstü bir atlet, galip ve rekor kırıcı *hem de* uyuşturucu kullandığı için açık bir şekilde itibarsızlaştırılan atlet. Yani, sonuçta tercih edilen anlam *hem* 'kahramanlık' *hem de* 'kötü adamlık'. "Kahramanın zafer anında kötü adamlık ve ahlaki yenilgi de var" gibi paradoksal bir şey söylemeye çalışıyor. Kısmen, derginin fotoğrafın iletmesini istediği tercih edilen anlamın bu olduğunu, başlıkta öne çıkarılan anlam olduğu için biliyoruz: KAHRAMANLAR VE KÖTÜ ADAMLAR. Roland Barthes (1977), çoğunlukla görselin çok sayıda muhtemel anlamından birini seçip öne çıkartan ve kelimelerle *sabitleyen* şeyin başlık olduğunu söyler. O halde, fotoğrafın 'anlamı' sadece fotoğraf-

ta değil, fotoğraf *ve* metin birleşiminde yatar. Anlamı üretmek ve 'sabitlemek' için iki söylem (yazılı dilin söylemi ve fotoğrafın söylemi) gereklidir (bkz. Hall, 1972).

Öne sürdüğümüz gibi, bu fotoğraf, 'ırk' hakkında söyledikleri açısından da 'okunabilir'. Burada mesaj şu oluyor: siyahlar *sonunda* bir şeyde iyi olurken, kazanırken gösteriliyor! Ama 'tercih edilen anlam' ışığında 'ırk' ve 'başkası olma'ya dair anlam da değişmedi mi? Daha çok, "siyahlar başarılarının zirvesinde gösterilseler bile, çoğunlukla onu taşımayı başaramazlar" gibi bir anlam yok mu? Bu iki anlamlılık önemli çünkü size göstermeyi umduğum gibi, çoğunluktan herhangi bir şekilde farklı olan insanlar ('biz' değil 'onlar' olanlar) sık sık *bu ikili* temsil formuna maruz kalırlar. Keskin bir şekilde zıt, kutuplaştırılmış, ikili aşırılıklarla temsil ediliyor gibi görünürler: iyi/kötü, uygar/ilkel, çirkin/çekici, farklı-olduğundan-itici/garip-ve-egzotik-olduğundan-ilginç. Ve çoğunlukla *aynı anda iki şeyi birden* olmaları beklenir! İleride bu ikiye bölünmüş figürlere ya da temsil 'mecazlarına' geri döneceğiz.

Ama önce benzer bir haber fotoğrafına, bu sefer farklı bir rekor kıran 100 metre finaline bakalım. Sonradan, kariyerinin zirvesinde İngiliz Olimpiyat ekibinin kaptanı olacak olan Linford Christie hayatının en büyük yarışını kazanmıştır. Fotoğraf bu gururu, şeref dolu anı gösteriyor. Birleşik Krallık bayrağını tutuyor. Önceki tartışmanın ışığında, *bu* fotoğrafı nasıl 'okuyorsunuz' (Figür 4.2)? Fotoğraf, 'ırk' ve kültürel kimlikle ilgili ne 'söylüyor'?



FİGÜR 4.2 Linford Christie, erkekler 100 metre Olimpiyat madalyasını kazandıktan sonra Birleşik Krallık bayrağını tutuyor, Barselona 1992.

ETKİNLİK 2

Size göre aşağıdaki ifadelerden fotoğrafın 'mesajını' ifade etmeye en yaklaşanı hangisidir?

a) "Bu hayatımın en harika anı! Benim zaferim. Linford Christie."

b) "Bu, benim zaferim ve dünyanın her yerindeki siyahlar için bir kutlama!"

c) "Bu, İngiliz Olimpiyat Ekibi ve İngiliz halkı için bir zafer ve kutlama anı!"

d) "Bu, siyahlar ve İngiliz Olimpiyat ekibi için bir zafer ve kutlama anı. Hem 'siyah' hem de 'İngiliz' olabileceğinizi gösteriyor!"

Tabii ki bu sorunun 'doğru' ya da 'yanlış' bir yanıtı yok. Fotoğraf, hepsi de eşit ölçüde olası olan çok sayıda anlam taşıyor. Önemli olan, bu fotoğrafın hem bir etkinliği göstermesi (belirtme) hem de bir 'mesaj' ya da anlam taşıması (çağrışım); Barthes bunu bir 'meta-mesaj' ya da *mit* ('ırk', renk ve 'başkası olma') olarak adlandırırdı. Bu türde fotoğrafların sadece insanlar ya da olayla ilgili değil, 'başkası olmaları' ve 'farkları' hakkında da 'bir şeyler söylediğini' okumamak elimizde değil. *'Fark' işaretlenmiştir.* Öyleyse farkın yorumlanışı, nüfusun çoğunluğundan ırksal ve etnik açıdan farklı olan insanların temsilinde sürekli ve tekrarlayan bir endişedir. Fark önemlidir. Fark 'konuşur'.

Daha geç tarihli bir görüşmede, uluslararası spor dünyasından çekilme tarihinin yaklaşması konusunda konuşurken, Christie kültürel kimliği ('ait olduğunu' hissettiği yer) hakkında bir soruyu yanıtladı (*The Sunday Independent*, 11 Kasım 1995). Doğduğu ve 7 yaşına kadar yaşadığı Jamaika'yı sevgiyle hatırladığını söyledi. "Ama burada (Birleşik Krallık) 28 yıldır yaşıyorum. İngiliz'den başka bir şey olamam" (s.18). Tabii ki bu kadar basit değil. Christie 'İngilizlik' tanımlarının çoğunun ona ait olan kişinin 'beyaz' olduğunu varsaydığının kesinlikle farkındaydı. Nerede doğarlarsa doğsunlar, siyahların 'İngiliz' kabul edilmesi çok daha zordur. 1995'te kriket dergisi *Wisden* siyah atletlerin siyah oldukları için İngiltere adına kazanmak konusunda aynı sadakat ve özveriyi göstermelerinin beklenemeyeceğini söylediğinden onlara tazminat ödemek zorunda kalmıştı. Yani Christie her fotoğrafın kültürel aidiyet ve farka dair bu daha kapsamlı soru ile ilgili olarak da 'okunduğunu' biliyordu.

Gerçekten de bu yorumları onunla ilgili kaba, açıkça söylenmemiş ama geniş ölçüde bilinen bir 'şaka'yı ima eden İngi-

liz tabloid basınının bazı bölümlerinde açığa vurulan negatif reklam bağlamında yaptı: giydiği üste oturan Lycra şortların cinsel organının boyutunu ve şeklini ortaya serdiği konusundaki şaka. O altın Olimpiyat madalyasını kazandığı günün ertesi sabahında *The Sun*'ın odaklandığı detay buydu. Christie, 'takım taklavatı'nın boyutu ve dikkat çekiciliği hakkında tabloid basında sürekli yapılan şakaların konusu oldu; öyle ki bazıları bunu ciddiye aldığını ve bir firmanın ürettiği sefertaslarını onun imajı üzerinden piyasaya sürmek istediğini açıkladı! Linford Christie bu imalar hakkında şu yorumu yaptı: "Kendimi küçük düşürülmüş hissettim... İlk düşündüğüm şey, bu yorumların ırkçı olduğu yönündeydi. Siyah bir adam klişeleştiriliyordu. Ben şaka kaldırabilirim. Ama bir atletin kazanabileceği en büyük ödülü kazandığım günün hemen ertesinde oldu. Hayatta şortumun içindeki ile tanınmak istemiyorum. Ben ciddi bir insanım..." (s.15).

ETKİNLİK 3

Burada neler oluyor? Bu, sadece kötü bir şaka mı yoksa daha derin bir anlamı var mı? Cinsellik ve cinsiyetin siyah erkek ve kadınların imajıyla ne ilgisi var? Martinique'li siyah Fransız yazar Frantz Fanon neden beyazların kafasını siyahların cinselliğine taktığını söylemişti?

Fanon, siyahları cinsel organlarının seviyesine sabitleyen şeyin yaygın bir fantezi konusu olduğunu söyler. "Artık insan Siyah kişiyi değil, sadece bir penis görür; Siyah kişi gölgede kalmıştır. Bir penise dönüşmüştür" (Fanon, 1986/1952, s.170).

Mesela, Fanon'un alıntı yaptığı Fransız yazar Michael Cournot "Penisleri açıkta olan dört Siyah bir katedrali doldururdu" yazdığında ne demek istemişti? (Fanon, 1986/1952, s.169). 'Başkası olma' ve 'fark' temsilinde bu cinsellik fantezilerinin 'ırk' ve etnisite ile olan ilişkisi nedir?

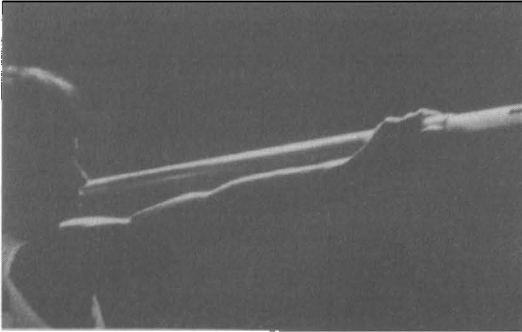
Şimdi 'fark'ın temsiline bir boyut daha ilave ettik: 'ırk', etnisite ve cilt rengine cinsellik ile toplumsal cinsiyeti ekledik. Tabii ki sporun Siyahların öne çıkan bir başarı kazandığı birkaç alandan biri olduğu iyi bilinir. Sporcu olan Siyahların görsellerinin, atletik yetenek ve başarının aygıtı olan vücudu vurgulaması doğal görünür. Ancak hareket halinde, fiziksel kusursuzluğunun zirvesindeki vücutların, aynı zamanda bir şekilde *cinsiyet* ve *cinsellikle* ilgili 'mesajlar' taşımadan görülmesi zordur. Peki, Siyah atletler söz konusu olduğunda bu mesajlar ne hakkındadır?

ETKİNLİK 4

Örneğin, Sunday Times 1988 Olimpiyat Özel Sayısı'ndan alınan, Seul'de üç altın madalya kazanan Amerikalı siyah koşucu Florence Griffith-Joyner'ın fotoğrafına bakın (Figür 4.3). Anlamların ne olduğu belirsiz kalmaya devam etse bile, 'ırk', cinsiyet ve cinsellikle ilgili 'mesajlar' almadan bu fotoğrafı 'okuyabilir misiniz'? Fotoğrafın üç boyutta da 'anlamlı olduğu' konusunda şüphe var mı? Temsilde bir fark türü, başkası olma 'gösterisi'ne ilaveten başkalarının ilgisini çekmek olarak görünüyor. İkna olmadıysanız, bunu 'Flo-Jo'nun kocası Al Joyner'ın, fotoğrafın yanındaki metinde alıntılanan sözleri bağlamında düşünebilirsiniz: 'Bazıları Karımın Bir Erkeğe Benzediğini Söylüyor'. Ya da Al Joyner'ın kız kardeşinin fotoğrafı (makalenin bir sonraki sayfasında yer alıyordu) hakkında düşünün. O da Seul'de heptatlon dalında altın madalya kazanan ve dünya rekoru kıran Jackie Joyner-Kersee ve bir cirit atmaya hazırlanıyor; fotoğrafa eşlik eden metinde Al Joyner'ın bir diğer yorumu var: "Birisi Kız Kardeşimin Bir Gorile Benzediğini Söylüyor" (Figür 4.4).



FİGÜR 4.3 Florence Griffith-Joyner.



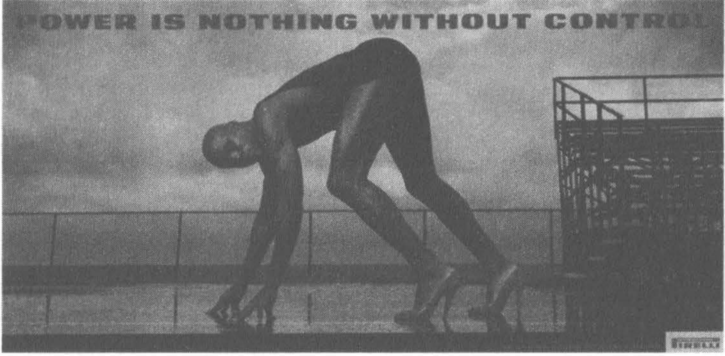
FİGÜR 4.4 Jackie Joyner-Kersee.

Basındaki bu siyah atletlerin fotoğrafları hakkında söylenecek ilave bir şey daha var. Bağlam içinde, dışında ya da birbiriyle ilişkili olarak okunduklarında anlam kazanıyorlar. Bu, görsellerin tek başlarına anlam taşımadığını söylemenin bir diğer yolu. Anlam biriktiriyorlar ya da çok çeşitli metinler ve araçlar boyunca birbirlerine karşı anlam rekabeti yapıyorlar. Her bir görsel kendi belirli anlamını taşıyor. Ama 'farkın' ve 'başkası olmanın' bir dönemde ve belirli bir kültürde nasıl temsil edildiğine dair daha kapsamlı bir seviyede, benzer temsil pratikleri ve figürlerinin bir metin ya da temsil alanından diğerine, değişikliklerle birlikte tekrarlandığını görebiliriz. Bir görselin başka birinden bahsettiği ya da başka görsellerin bağlamında 'okunarak' anlamının değiştiği, farklı metinler boyunca anlam birikmesine **metinlerarasılık** adı verilir. 'Farkın' belirli bir tarihsel anda temsil edildiği bütün görseller ve görsel efektler repertuvarını *temsil rejimi* olarak tanımlayabiliriz; bu, 2. Bölümde Peter Hamilton'un *temsil paradigması* olarak işaret ettiği şeye çok benzer.

Metinlerarasılığa ilginç bir örnek, görselin anlamının bir dizi başka, benzer görsellerle ilişkili olarak 'okunmasına' bağlı olduğu Figür 4.5'te bulunabilir. Figür 4.1'de gördüğünüz koşuculardan biri olan, Pirelli takviminden alınmış Carl Lewis. Görsel ilk bakışta, şimdiye kadar baktığımız görsellerin hepsini özetliyor gibi: hareket halinde, gerilmiş, muhteşem şekilli atletik vücutlar, süper erkek ve süper kadınlar. Ama burada anlam farklı bir şekilde bükülmüş. Pirelli, çok az giyimli, kışkırtıcı pozlara bürünmüş güzel kadınların (prototipik 'poster' kızı) fotoğraflarıyla takvim hazırlamasıyla tanınan bir lastik firması. Carl Lewis'in fotoğrafını bu iki bağlamın hangisinde 'okumalıyız'? Bir ipucu, Lewis'in erkek olmasına rağmen reklamda şık, yüksek topuklu kırmızı ayakkabılar giydiği gerçeğinde yatıyor!

Bu fotoğraf 'fark'ı işaretleyerek çalışıyor. Lewis'in siyah erkek atletlerle ve bir tür 'süper-maskülenlik'le özdeşleştirilmesi 'feminenliğinden' bahsedilmesi ile bozuluyor ve bunu belirleyen şey de kırmızı ayakkabıların anlamı. Cinsel ve ırksal 'mesaj' belirsizleşmiş. Süper-erkek siyah atlet göründüğü şey olmayabilir. Bu görseli basındaki siyah atletlerin diğer görselleriyle (görmeye alıştığımız klişeler) karşılaştırdığımızda belirsiz-

lik daha da artıyor. Anlamın metinlerarası, yani 'tersine' okunması gerekiyor.



FİGÜR 4.5 Carl Lewis, bir Pirelli reklamı için fotoğraflandı.

ETKİNLİK 5
Bu fotoğrafın söylediği şey ne? Mesajı ne? Bu mesajı nasıl 'söylüyor'?

ETKİNLİK 6
Bu fotoğraf klişeyi sağlamlaştırıyor mu yoksa bozuyor mu? Bazıları bunun sadece bir reklamcı şakası olduğunu söylüyor. Bazıları Carl Lewis'in büyük bir şirket reklamcısı olarak kullanılmayı kabul ettiğini öne sürüyor. Başkaları da geleneksel siyah maskülenliği imajına meydan okuduğunu ve karşı çıktığını savunuyor. Siz ne düşünüyorsunuz?

Bu örneklerin ışığında, baştaki sorularımızı daha net bir şekilde ifade edebiliriz. 'Başkası olmak' neden bu kadar çekici bir temsil hedefi? Irksal farkı işaret etmek, bir pratik olarak temsile dair bize ne söylüyor? Irksal ve etnik fark ve 'başkası olmak' hangi temsil pratikleri yoluyla anlam kazanıyor? Medyanın 'farkı' temsil ettiğinde kullandığı 'söylem oluşumları', repertuvarlar ya da temsil rejimleri nedir? Neden bir fark boyutu (örn. 'ırk') cinsellik, cinsiyet ya da sınıf gibi başka boyutlarla kesişiyor? Ve 'fark' temsilinin güç sorularıyla bağlantısı ne?

1.2 'Fark' Neden Önemlidir?

Daha fazla örneği analiz etmeden önce, ilk sorumuzun altında yatan konulardan bazılarını inceleyelim. 'Fark' neden

önemlidir? 'Başkasına' duyulan bu hayranlığı nasıl açıklayabiliriz? Bu soruyu açmamıza yardımcı olması için hangi teorik argümanları kullanabiliriz?

'Fark' konuları kültürel çalışmalar alanına son on yılda girdi ve çeşitli disiplinler tarafından farklı şekillerde ele alındı. Bu bölümde *dört* teorik açıklamaya kısaca göz gezdireceğiz. Onları tartışırken, şimdiye kadar analiz ettiğimiz örnekleri düşünün. Her birinde olumlu açısı hakkında ne söylendiğine bakarak ve 'farkın' nasıl önemli olduğunu göstererek başlıyoruz. Ama ardından 'farkın' olumsuz açılarından bazılarıyla devam ediyoruz. Bu ikisini bir araya koyarak, 'farkın' neden hem gerekli hem de tehlikeli olduğunu açıklamaya çalışıyoruz.

1. İlk açıklama dilbilimcilerden geliyor: Saussure'le ilişkilendirilen türde bir yaklaşımdan ve 1. Bölümde tartışılan, kültürün işlemesine model olarak dilin kullanımından. Buradaki ana argüman, *'farkın' anlam için temelde önemli olduğudur: onsuz, anlam var olamazdı.* 1. Bölümdeki *beyaz/siyah* örneğini hatırlarsınız. Saussure, siyahın ne anlama geldiğini temel bir 'siyahlık' durumu var olduğu için değil, zıddıyla (*beyaz*) karşılaştırabildiğimiz için bildiğimizi savunur. Anlamın bağıntısal olduğunu söyler. Anlamı olmayan, anlam taşıyan şey *beyaz* ve *siyah* arasındaki *'farktır'*. Bu fotoğrafta Carl Lewis maskülenliğin 'feminenliğini' ya da 'feminen' yüzünü temsil edebilir çünkü siyah maskülenliğinin geleneksel klişelerden *'farkını'* gösteren olarak *kırmızı ayakkabılar*'ı işaret edebilir. Bu ilke daha kapsamlı konseptler için de sürdürülebilir. 'İngiliz' olmanın ne olduğunu sadece belirli milli özellikler yüzünden değil, aynı zamanda 'diğerleriyle' olan 'farkını' işaret edebildiğimiz için de biliyoruz: 'İngiliz olmak' Fransız-olmayan, Amerikalı-olmayan, Alman-olmayan, Pakistanlı-olmayan, Jamaikalı-olmayan vs.dir. Bu, Linford Christie'nin 'İngiliz olmanın' her zaman 'beyaz olmak' anlamına gelmesi gerektiği görüşüne karşı çıkarken (siyah derisiyle) kişinin 'İngiliz olduğunu' (bayrakla) belirtmesine imkân sağlar. Burada yine 'fark' önemlidir. Bir mesaj taşır.

Yani anlam, zıtlar arasındaki farka bağlıdır. Ancak, 1. Bölümde bu argüman hakkında tartıştığımızda, ikili zıtlıkların (*beyaz/siyah, gündüz/gece, maskülen/feminen, İngiliz/yabancı*) içlerinde ya da dışlarındaki dünyanın çeşitliliğini yakalamak konu-

sunda büyük bir değere sahip olmasına rağmen, aynı zamanda eksik ve indirgemeci bir anlam yerleştirme yolu olduklarını da kabul ettik. Örneğin, sözde siyah-beyaz bir fotoğrafta aslında saf 'siyah' ya da 'beyaz' değil, sadece çeşitli gri tonları vardır. 'Siyah' belli belirsiz bir şekilde 'beyaza' karışır, tıpkı erkeklerin doğalarında *hem* 'maskülen' *hem de* 'feminen' yönlerinin olması gibi ve Linford Christie, normal 'İngilizlik' tanımında beyaz olunduğunu varsaysa da *hem* 'zenci' *hem de* 'İngiliz' olma ihtimalini kesinlikle onaylamak ister.

Yani, onlarsız yapamıyor gibi görünsek de ikili zıtlıklar bütün farkları yok edip katı bir iki parçalı yapıya sıkıştırarak aynı zamanda indirgemeci ve aşırı basitleştirilmiş olmaya da açıktır. Dahası, filozof Jacques Derrida'nın öne sürdüğü gibi, çok az sayıda nötr ikili zıtlıklar vardır. Zıtlığın bir ucunda genellikle egemen olanın, diğerini iş alanına dahil edenin olduğunu savunur. İkili zıtlıkların uçları arasında her zaman bir güç ilişkisi vardır (Derrida, 1974). Söylemde bu güç boyutunu yakalayabilmek için aslında **beyaz**/*siyah*, **erkek**/*kadın*, **maskülen**/*feminen*, **üst sınıf**/*alt sınıf*, **İngiliz**/*yabancı* yazmamız gerekir.

2. İkinci açıklama da dil teorilerinden geliyor ama Saussure'ün temsil ettiğinden biraz farklı bir ekolden. *Buradaki argüman, 'fark'a ihtiyacımız olduğu çünkü anlamı ancak 'başkası'yla bir diyalog yoluyla inşa edebileceğimiz yönündedir.* 1940'larda Stalinci rejimle ters düşen büyük Rus dilbilimci ve eleştirmen Mikhail Bakhtin, dili (Saussurecülerin yaptığı gibi) objektif bir sistem olarak değil, anlamın iki ya da daha çok konuşmacı arasındaki *diyalogda* sürdürüldüğü açısından inceledi. Bakhtin, anlamın hiçbir konuşmacıya ait olmadığını savundu. Anlam, farklı konuşmacılar arasındaki alıp vermede ortaya çıkar. Dilde kelime yarı yarıya başkasınındır. Ancak konuşan kişi kelimeyi kendine mal edip kendi göstergebilimsel ifade niyetine uyarlarsa anlam 'kişiye ait' olur. Bunun öncesinde kelime nötr ya da kişisel olmayan bir dilde var olmaz, onun yerine başka insanların ağzında var olur, başka insanların niyetlerine hizmet eder: kişi kelimeyi oradan alıp kendine ait kılmalıdır (Bakhtin, 1981 [1935], s.293-4). Bakhtin ve çalışma arkadaşı Volosinov, bunun anlam hakkında bir mücadeleye girmemizi, bir çağrışımlar dizisini yıkıp kelimelere yeni bir anlam verme-

mizi sağladığına inanıyordu. Bakhtin, anlamın diyalog yoluyla yerleştiğini, temel olarak *diyalojik* olduğunu savundu. Söylediğimiz ve kastettiğimiz her şey başka bir insanla ilişki ve etkileşim yoluyla değişir. Anlam, bütün diyaloglarda katılımcılar arasındaki 'fark' yoluyla ortaya çıkar. *Kısacası, 'başkası' anlam için temel önemdedir.*

Bu, Bakhtin'in teorisinin olumlu tarafı. Olumsuz tarafı, tabii ki anlamın sabitlenemeyeceği ve bir grubun asla tamamen anlamdan sorumlu olamayacağıdır. 'İngiliz', 'Rus' ya da 'Jamaikalı' olmanın ne anlama geldiği tamamen İngilizler, Ruslar ya da Jamaikalılar tarafından kontrol edilemez, her zaman herkese açıktır, bu ulusal kültürler ve 'diğerleri' arasındaki diyalogda şekillenir. Dolayısıyla 19. yüzyılda İngilizlerin Karayipler'deki değerli kolonileri olan Jamaika ya da İrlanda hakkındaki düşüncesini ve daha da şaşırtıcı bir şekilde, *Jamaikalıların ya da İrlandalıların onlar hakkında ne düşündüğünü* öğrenene kadar 'İngiliz' olmanın ne anlama geldiğini bilemeyeceğiniz tartışıldı (C. Hall, 1994).

3. Üçüncü açıklama türü antropolojiktir ve **du Gay, Hall ve diğerlerinde** (1997) onu zaten öğrendiniz. *Burada argüman, kültürün, şeyleri bir sınıflandırma sistemi içinde farklı konumlara yerleştirerek onlara anlam vermesine bağlı olduğudur. Dolayısıyla 'farkın' işareti kültür adını verdiğimiz o sembolik düzenin temelidir.* Fransız sosyolog Emile Durkheim'ın sembolik sistemler üzerine gerçekleştirdiği klasik çalışmasını ve Fransız antropolog Claude Lévi-Strauss'un daha geç tarihli mitoloji çalışmalarını izleyen Mary Douglas, sosyal grupların, şeyleri sınıflandırma sistemleri içine yerleştirip sınıflandırarak dünyalarına anlam dayattıklarını öne sürer (Douglas, 1966). İkili zıtlıklar bütün sınıflandırmalar için temel önemdedir çünkü kişinin şeyleri sınıflandırmak için aralarında net bir ayrım yapabilmesi şarttır. Farklı türde yiyecekleri karşısına alan Lévi-Strauss, onlara anlam vermenin bir yolunun onları iki gruba ayırarak ('çiğ' yenenler ve 'pişmiş' yenenler) başlamak olduğunu savundu (1979). Tabii ki yiyecekleri 'sebzeler' ve 'meyveler' olarak ya da 'başlangıç' olarak yenenler ve 'tatlı' olarak yenenler şeklinde veya akşam yemeğinde sunulanlar ve kutsal bir şölende ya da komünyon yemeğinde yenenler olarak sınıflandırabilirsiniz. 'Fark', kültürel anlam için temeldir.

Ancak olumsuz hislere ve pratiklere de yol açabilir. Mary Douglas kültürel düzeni gerçekten bozan şeyin, şeylerin yanlış kategoride bulunması ya da şeylerin herhangi bir kategoriye uymaması olduğunu savunur: mesela bir metal ama aynı zamanda sıvı olan cıva, ya da ne 'beyaz' ne de 'siyah' olan, arada bir yerdeki belirsiz, tehlikeli, melez bir belirsizlik alanında süzülen karma-ırk *mulatto'lar* gibi bir sosyal grup (Stallybrass ve White, 1986). Sabit kültürler, şeylerin onlara belirlenen yerlerinde kalmalarını gerektirir. Sembolik sınırlar, kültürlere benzersiz anlam ve kimliklerini vererek kategorileri 'saf' tutar. Kültürü sarsan şey 'yersiz şey'dir, yazılı olmayan kuralların ve kodların bozulmasıdır. Bahçedeki pislik sorun değildir ama kişinin yatak odasındaki pislik 'yersiz şey'dir: kirlenmenin, çiğnenen sembolik sınırların, yıkılan tabuların simgesidir. 'Yersiz şeylere' yaptığımız, onları süpürmek, dışarı atmak, düzeni tekrar sağlamak, şeyleri normal haline geri getirmektir. Çok sayıda kültürün yabancılara, davetsiz gelenlere ve 'başkalarına' karşı 'kapanmaları' da aynı saflaştırma işleminin parçasıdır (Kristeva, 1982).

O halde bu argümana göre, ***sembolik sınırlar bütün kültürlerde merkezidir. 'Farkı' işaret etmek, sembolik anlamda bizi aşamaları kapatmaya, kültürü desteklemeye ve saf olmayan, anormal olarak tanımlanan her şeyi damgalamaya ve defetmeye yönlendirir. Ancak paradoksal olarak, aynı zamanda 'farkı' güçlü, garip bir şekilde çekici kılar çünkü yasaktır, tabudur, kültürel düzeni tehdit etmektedir.*** Dolayısıyla, 'sosyal açıdan kenarda olan, genellikle sembolik açıdan merkezdedir (Babcock, 1978 s.32).

4. Dördüncü tür açıklama psikanalitiktir ve ruhsal yaşamımızda 'farkın' rolüyle ilişkilidir. ***Buradaki argüman, 'başkası'nın, ben'in inşasında özneler olarak bizim için ve cinsel kimlik için temel önemde olduğudur.*** Freud'a göre, 'ben' tanımlarımızın ve cinsel kimliklerimizin tanımlarının sağlamlaşması, özellikle de onun Oidipus kompleksi olarak adlandırdığı (Yunan mitolojisindeki Oidipus hikâyesinden hareketle) erken gelişim aşamasıyla ilişkili şekilde, özneler olarak şekillenme biçimimize bağlıdır. Bir özne olarak kişinin kendisi ve cinsel kimliğinin bütünleşmiş olması (Freud'a göre) çok küçük çocuklarda sabit değildir. Ancak Freud'un Oidipus miti versiyonuna göre, belirli bir noktada erkek çocuk annesine karşı bilinçsiz bir erotik çekim

hissetmeye başlar ama 'tatmin' yolunun babası tarafından engellendiğini fark eder. Ancak kadınların penisinin olmadığını fark ettiğinde, annesinin hadım edilerek cezalandırıldığını varsayar ve bilinçdışı arzusunda ısrar ederse kendisinin de aynı şekilde cezalandırılabileceğini düşünür. Korkudan, bu sefer eski 'rakibi' olan babasıyla özdeşleşir, dolayısıyla bir maskülen kimlikle özdeşleşmeyi başlatır. Kız çocuk kendini tam tersi şekilde babayla özdeşleştirir. Ama penisi olmadığından o 'olamayacaktır'. Sadece, bilinçsiz olarak, bir erkeğin çocuğunu taşımayı arzu ederek onu 'kazanabilir': dolayısıyla annenin rolünü üstlenip onunla özdeşleşir ve 'feminen hale gelir'.

Cinsel 'farkın' çok küçük çocuklarda başlama modeline sert bir şekilde karşı çıkıldı. Çok sayıda insan bu modelin kurgusal karakterini sorguladı. Diğer yandan, daha geç dönem analistleri bu modelden oldukça etkilendi ve model, onlar tarafından kapsamlı bir şekilde geliştirildi. Örneğin Fransız psikanalist Jacques Lacan (1977) Freud'dan daha ileriye giderek çocuğun kendisini aynada görene ya da annesi tarafından görüldüğü şekilde kendisini görene kadar, annesinden ayrı bir özne olduğunun farkında olmadığını savundu. Çocuk, özdeşleşme yoluyla "annenin arzu ettiği nesneyi arzular, böylece libidosunu kendi üzerine odaklar" (bkz. **Segal**, 1997). Çocuğun kendisini dış dünyayla, 'diğer'le ilişkili bütünleşmiş bir özne olarak algılamasına, dil geliştirmesine ve cinsel kimliğini benimsemesine imkân sağlayan 'ayna aşaması' süresinde 'başkasının gözünden bakma' adını verdiği şey kişinin dışından gelen yansımadır. (Lacan aslında 'kendini yanlış-tanımak' der çünkü öznenin hiçbir zaman tam olarak bütünleşemeyeceğini düşünür.) Diğer yandan Melanie Klein (1957), küçük çocuğun bu sağlam ben eksikliği sorunundan, anneye dair bilinçsiz imgelemi ve onunla özdeşleşmesini 'iyi' ve 'kötü' kısımlara ayırarak, bazı açılarını içselleştirerek ve dış dünyadaki başkalarına yansıtarak başa çıktığını savundu. Freud'un bütün bu farklı versiyonlarının ortak unsuru, bu farklı teorisyenlerin sübjektif gelişimde 'başkası'na verdiği roldür. Sübjektiflik ancak küçük çocuğun kendi dışında olan (yani ondan farklı) önemli bir 'başkası' ile şekillendirdiği sembolik ve bilinçsiz ilişkiler yoluyla doğabilir; böylelikle 'ben' hissi şekillenebilir.

İlk bakışta, bu psikanalitik açıklamalar 'farkı' dahil etmeleri açısından olumlu görünür. Öznelliklerimizin önemli olduğunu ve başkalarıyla olan bilinçsiz ilişkilerimize bağlı olduğunu savunurlar. Ancak olumsuz içerikleri de vardır. Psikanalitik perspektif, 'ben'e ya da kimliğe verilmiş, sabit bir içsel öz olmadığını varsayar. Fiziksel olarak asla özneler olarak bütünleşmiş değilizdir. Öznelliklerimiz 'başkası'yla olan bu sorunlu, asla tamamlanmayan, bilinçsiz diyalogla (onun içselleştirilmesiyle) şekillenir. Bizi tamamlayan ama (dışımızda olduğundan) bir şekilde her zaman eksikliğini çektiğimiz bir şeyle ilişkili olarak şekillenir.

Dahası, teorisyenler, öznellik içindeki bu sorunlu ayrılma ya da bölünmenin asla tam olarak iyileşmediğini söylerler. Bazıları gerçekten de bunu yetişkinlerdeki nevrozun ana kaynaklarından biri olarak görür. Diğerleri ruhsal sorunların ben'in 'iyi' ve 'kötü' kısımları arasındaki bölünmeden kaynaklandığını düşünür: kişinin kendine ayırdığı 'kötü' taraflar tarafından içsel olarak takip edilmesiyle ya da alternatif olarak, kişinin baş edemediği 'kötü' hisleri başkalarına yansıtmasıyla. Psikanaliz teorisini ırkçılığa getirdiği açıklamasında kullanan Franz Fanon (kendisinden daha önceden bahsedilmişti), ırksal klişelerin ve şiddetin büyük ölçüde 'başkasının yerinden', siyah kişiyi tanımak için beyaz 'başkası'nın reddedilmesinden doğduğunu savundu (1986/1952) (bkz. Bhabha, 1986b: Hall, 1996).

'Fark' ve 'başkası' hakkındaki bu tartışmaların sunulma nedeni, bölümün ırksal temsili analiz ederken hepsinden yararlanması. Bu aşamada, 'farka' dair açıklamayı diğerlerine tercih etmenize ya da aralarından seçim yapmanıza gerek yok. Analizin çok farklı seviyelerine atıfta bulunduklarından (dilsel, sosyal, kültürel ve ruhsal seviyeler), birbirlerinden tamamen ayrı değiller. Ancak bu aşamada not edilmesi gereken iki genel nokta var. Öncelikle, çok sayıda farklı yönden ve çok sayıda farklı disiplin içinde bu 'fark' ve 'başkası olmak' konusu gittikçe daha önemli bir rol oynamaya başladı. İkinci olarak, 'fark' **belirsizdir**. Hem olumlu hem de olumsuz olabilir. Hem anlam üretimi, dil ve kültür şekillenmesi, sosyal kimlikler ve cinsiyeti olan bir özne olarak öznel ben anlayışı için gereklidir hem de 'başkası'na karşı bir tehdit, bir tehlike, olumsuz hisler,

bölünme, düşmanlık ve saldırganlık yeridir. Metnin devamını okurken, 'farkın' bu belirsiz karakteri, bölünmüş mirasını her zaman aklınızda tutmanız gerek.

2. 'BAŞKASI'NI IRKSALLAŞTIRMAK

Bu teorik analiz 'araçlarını' bir anlığına kenara bırakıp batılı popüler kültürde ırksal farkı işaret etmek ve radikalleştirilmiş 'başkası'nı ifade etmek için kullanılan birkaç temsil repertuvarını ve temsil pratiklerini keşfedelim. Bu arşiv nasıl oluştu? Tipik figürleri ve pratikleri nelerdi?

'Batı'nın Siyahlarla karşılaşıp ırksal farkı işaret etmeye dayanan yoğun miktarda popüler temsilleri doğurmasında üç ana an vardır. Birincisi Avrupalı tüccarlar ile Batı Afrika krallıkları arasında 16. yüzyılda kurulan ve üç yüzyıl boyunca siyah köle kaynağı oluşturan iletişimle başladı. Etkileri kölelikte ve Yeni Dünya'nın köle sonrası toplumlarında bulunuyordu (2.2. kısımda tartışıldı). İkincisi Afrika'nın Avrupa tarafından kolonileştirilmesi ve sömürge bölgesi, pazarlar ve işlenmemiş maddeler için 'yüksek emperyalizm' döneminde Avrupalı güçler arasında yaşanan 'çekişmeydi' (bkz. aşağı 2.1. kısım). Üçüncüsü, II. Dünya Savaşı'nın ertesinde, 'Üçüncü Dünya Ülkeleri'nden Avrupa ve Kuzey Amerika'ya gerçekleşen göçlerdi (bu döneme ait örnekler 2.3. kısımda tartışıldı). 'Irk' ve ırksal fark imgelemlerine dair Batılı düşünceleri, büyük oranda, bu üç önemli karşılaşma ile şekillendi.

2.1 Ticari Ürün Olarak Irkçılık: İmparatorluk ve Domestik Dünya

Emperyal karşılaşmadan elde edilen ırksal fark imgelemlerinin 19. yüzyıl sonunda İngiliz popüler kültürünü nasıl istila ettiğiyle başlayalım. Ortaçağ'da Avrupa'nın Afrika'ya bakışı belirsizdi; Afrika gizemli bir yerdi ama çoğunlukla buna olumlu açıdan bakılırdı: sonuçta, Kıpti Kilisesi en eski 'denizaşırı' Hıristiyan toplumlarından biriydi; siyah azizler Ortaçağ Hıristiyan ikonografisinde yer alıyordu ve Etiyopya'nın efsanevi 'Rahip John'u Hıristiyanlığın en sadık destekçilerinden biri olarak tanınıyordu. Ancak bu imaj aşamalı olarak değişti. Afrikalıların, İncil'de ömür boyu 'din kardeşlerinin hizmetçileri-

nin hizmetçisi' olmaya mahkûm edilen Ham'ın soyundan geldikleri ilan edildi. Doğayla özdeşleştirilen Afrikalılar 'uygar dünya'nın karşısında 'ilkel'i sembolize ettiler. Toplumları 'barbarlık'tan 'uygarlığa' doğru evrimsel bir ölçekte sıraya dizen Aydınlanma, Afrika'yı 'Doğada korkunç olan her şeyin babası' olarak düşündü (Edward Long, 1774, alıntı McClintock'tan, 1995, s.22). Curvier, Siyah ırkı bir 'maymun kabilesi' olarak adlandırdı. Filozof Hegel, Afrika hakkında "Dünyanın tarihsel bir parçası değil... Sergileyecek hiçbir hareketi ya da gelişimi yok" beyanında bulundu. 19. yüzyılda, Avrupa'nın Afrika'nın içlerini keşfi ve sömürgeleştirmesi ciddi bir şekilde başlayınca Afrika, "Mahsur ve tarihsel olarak terk edilmiş... Yamyamlar, dervişler ve cadı doktorların yaşadığı bir fetiş yer..." olarak kabul edildi (McClintock, 1995, s.41).

Afrika'nın keşfi ve sömürgeleştirilmesi popüler temsillerde bir patlama yarattı (Mackenzie, 1986). Buradaki örneğimiz, 19. yüzyılın son on yılında ürün reklamları yoluyla İngiltere'de imparatorluk imgelemi ve temalarının yayılması.

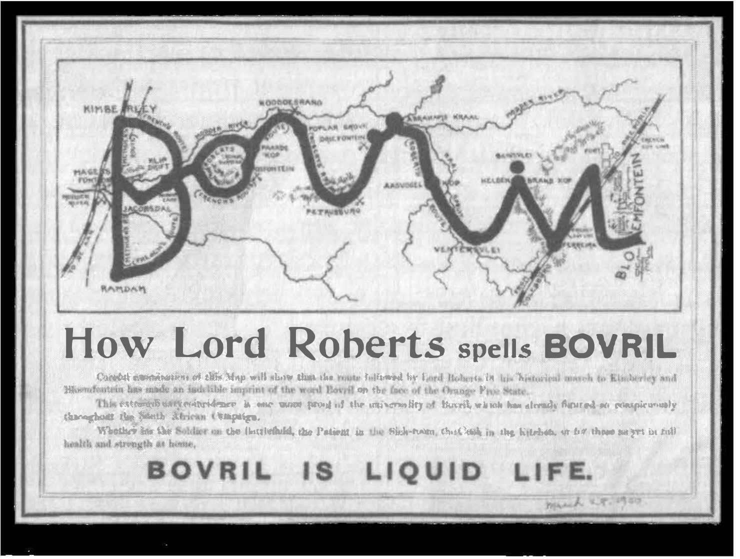
Muhteşem beyaz kaşif-maceracının ilerlemesi ve egzotik siyah Afrikalıyla karşılaşmalar haritalarda, gravürlerde ve (özellikle) yeni fotoğrafçılıkta, gazete illüstrasyonlarında ve hikâyelerde, günlüklerde, seyahat yazılarında, anlaşmalarda, resmi raporlarda ve 'erkeklere özel' macera romanlarında şemalandırıldı, kaydedildi ve tarif edildi. Reklam, imparatorluk projesinin İmparatorluk ile iç imgelem arasında bağ oluşturarak popüler bir alanda görsel form kazandığı yöntemlerden biriydi. Anne McClintock, reklamların ırksallaşmak yoluyla (ticari eşya ırkçılığı) "Viktorya dönemi orta sınıf evin imparatorluk gösterisi ve ırkın yeniden icadı için bir alana dönüşürken, sömürgelerin (özellikle Afrika'da) Viktorya dönemi aile hayatı kültünü ve cinsiyetin yeniden icadını sergilemek için bir tiyatroya dönüştüğünü" savunur (1995, s.34).

Viktorya dönemi orta sınıf mensuplarının evlerini doldurduğu nesneler, cihazlar, ıvır zıvırlar ve ufak süs eşyaları için hazırlanan reklamlar, ticari ürün üretimi ve 'gerçek dünyayla ilişki kurmanın hayali bir yolu'nu sağladı. 1890'dan sonra, *Illustrated London News*'ten Harmsworth *Daily Mail*'e kadar popüler basının yükselişiyle kitlesel ticari ürün üretimi imgelemi, reklam gösterisi yoluyla işçi sınıfı dünyasına giriş yaptı

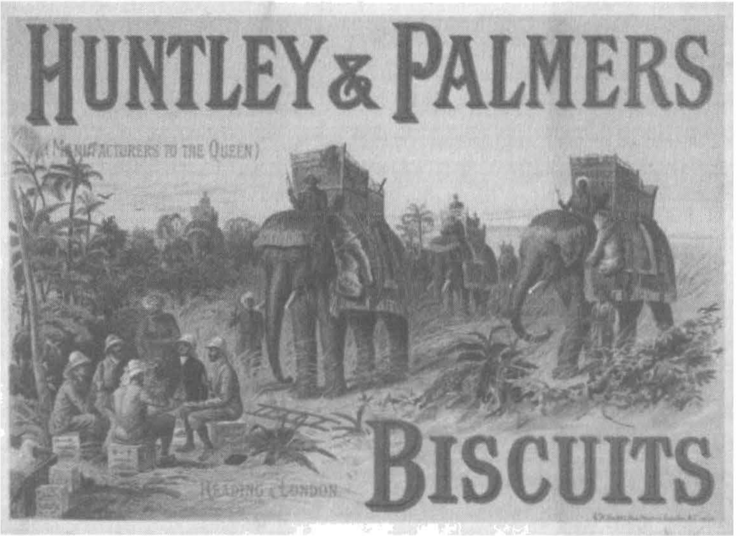
(Richards, 1990). Richards buna 'gösteri' adını verir çünkü reklam, şeyleri fantezi bir *işaretler ve semboller* görsel gösterisine dönüştürmüştür. Ticari malların üretimi İmparatorlukla bağlantılı hale geldi: yurtdışında pazar ve hammadde arayışı, imparatorluğun yayılmasının diğer nedenlerinin yerini aldı.

Bu iki yönlü trafik, emperyalizm ve ev alanı ile kamusal ve özel alanlar arasında bağlantılar kurulmasını sağladı. Ticaret malları (ve İngiliz ev yaşamının görüntüleri) sömürgelere yayıldı: işlenmemiş materyaller ve yürürlükteki 'uygarlaştırma misyonu'nun görüntüleri eve götürüldü. İmparatorluk maceracısı olan, 1871'de Orta Afrika'da Livingstone'un izini sürmesiyle tanınan ('Dr. Livingstone, değil mi?) ve ünlü Özgür Kongo Devleti'nin kurucularından biri olan Henry Stanley, Uganda'yı da eklemeye ve iç bölgeleri Doğu Afrika Şirketine açmayı denedi. Ticari malların yayılmasının Afrika'nın 'uygarlaşması'nı kaçınılmaz kılacağına inanıyordu ve yerli taşıyıcılara, taşıdıkları malların markalarının ismini vermişti: Bryant ve May, Remington vs. Çıkar mücadeleleri Pears' Soap, Bovril ve çeşitli çay markalarıyla ilişkilendi. İmparatorluk kahramanları galerisi ve 'Kara Afrika' erkek sömürüleri kibrit kutuları, iğne kılıfları, diş macunu kutuları, kalem kutuları, sigara paketleri, kutu oyunları, kâğıt ağırlıkları, nota kâğıtları üzerinde ölümsüzleşti. "Sömürgeci fetih görselleri sabun kutuları, bisküvi tenekeleri, viski şişeleri, çay tenekeleri ve çikolataların üzerine basılmıştı. Önceden mevcut olan hiçbir organize ırkçılık formu bu kadar uzağa erişememiş ve halk kitlelerinden bu kadar ayrılmamıştı" (McClintock, 1995, s.209) (Figürler 4.6, 4.7 ve 4.8).

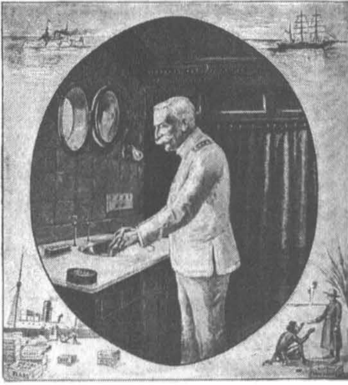
Sabun, bu ev dünyası ve sömürge dünyasının 'domestikleştirilmesi'ni sembolize etti. Temizleme ve arıtma becerisinde sabun, imparatorluk reklamcılığının fantezi dünyasında bir fetiş-nesne özelliği kazandı. Görünüşe göre siyah deriyi yıkayıp beyazlaştırma gücü vardı ve aynı zamanda evdeki endüstriyel varoşların ve sakinlerinin (yıkanmayan fakirler) isini, pisliğini ve kirini temizleyebiliyordu, bir yandan da İmparatorluğun 'dışındaki' ırksal açıdan kirli temas noktalarında imparatorluk bedenini temiz ve saf tutuyordu. Ancak süreçte kadınların domestik işleri çoğunlukla sessizce silinmişti.

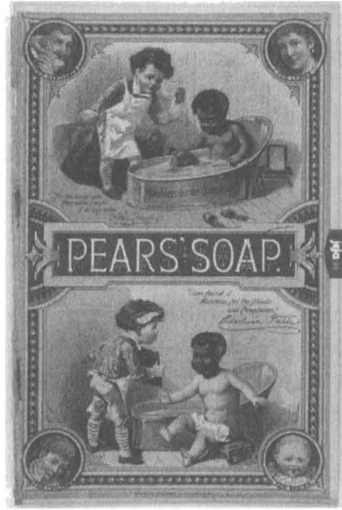


FİGÜR 4.6 Lord Roberts'ın Güney Afrika (Boer) Savaşı süresince Kimberley'den Bloemfontein'e kadar gerçekleştirilen tarihi ilerlemesini betimlediğini iddia eden Bovril reklamı 1990.



FİGÜR 4.7 Huntley and Palmer'ın bisküvi reklamı.





FİGÜR 4.8 Pears' sabunlarının 19. yüzyıla ait reklamları.

ETKİNLİK 7

Pears' sabunlarının iki ilanına bakın (Figür 4.8). Okumaya devam etmeden önce, bu ilanların ne 'söylediğini' düşündüğünüzü kısaca bir yere yazın.

OKUMA A

Şimdi, bu bölümün sonunda Okuma A: 'Sabun ve ticari ürün gösterisi'nde Anne McClintock'un Pears' reklam kampanyasına dair analizini okuyun.

2.2 Bu Sırada, Plantasyonda...

İkinci örneğimiz plantasyon köleliği dönemi ve sonuçlarıyla ilgili. ABD'de, köle sahibi olan sınıflar (ve Avrupa'daki destekçileri) arasında gerçek bir ırksal ideolojinin, 19. yüzyılda köleliğe Kölelik Karşıtları tarafından ciddi bir şekilde meydan okunana kadar ortaya çıkmadığı tartışıldı. Frederickson (1987) bu dönemde kök salan ırksal fark hakkında, karmaşık ve bazen çelişkili inançlar dizisini özetliyor:

Yoğun bir şekilde vurgulanan şey, siyah adama karşı, Afrika'da uygar bir yaşam tarzı geliştirmekte uğradığı sözde başarısızlığa dayanan tarihsel davaydı. Kölelik yanlısı metinlerde betimlendiği gibi, Afrika her zaman katıksız vahşilik, yamyamlık, şeytana ta-

pınma ve ahlaksızlığın sahnesi olmuştu. Ayrıca, zihinsel ve fiziksel düşüklüğü açıklayan gerçek ya da hayli fizyolojik ve anatomik farklara (özellikle kafatası özellikleri ve yüz açılarında) dayanan erken bir biyolojik argüman şekliydi. Son olarak, kölelik yanlısı teorisyenler köleliğin kaldırılmasının ırklar arası evliliklere ve ırkın yozlaşmasına yol açacağını iddia ederek beyazların endişelerini daha da derinleştirmeyi amaçladığından, beyazların duyduğu yaygın ırkların karışması [ırklar arasında cinsel ilişki] korkusundan medet umuluyordu. Bütün bu argümanlar daha önceleri zayıf ya da başlangıç formunda ortaya çıkmış olsa da kölelik savunucuları kendilerini kölelik karşıtlarıyla bir propaganda savaşında bulunca, bir araya gelme ve polemik oluşturan katı bir düzen içinde organize olma hızlarında irkiltici bir şey vardır.

(Frederickson, 1987, s.49)

Bu ırksal söylem bir **ikili zıtlıklar** düzeni tarafından yapılandırıldı. 'Uygarlık' (beyaz) ile 'vahşilik' (siyah) arasında güçlü karşıtlık vardır. Aşırı uçlarında kutuplaştırılan 'siyah' ve 'beyaz' 'ırklar'ın, her biri insan 'tipleri' ya da türleri arasında mutlak bir fark anlamına gelen biyolojik ya da bedensel özellikleri arasında karşıtlık vardır. Bir yandan, beyaz 'ırklar' ve entelektüel gelişim (hepsi de 'kültür'le ilişkili olan rafine olma, öğrenme ve bilgi, mantığa inanç, gelişmiş kurumların, resmi hükümetin ve yasanın ve duygusal, cinsel ve sivil yaşamlarında 'uygar bir kısıtlama'nın varlığı) arasındaki sözde bağlantı etrafında biriken zengin ayrımlar vardır; diğer yandan da siyah 'ırklar' ile içgüdüsel olan şeyler (hepsi de 'doğa'yla ilişkilendirilen duyguların açıkça ifadesi ve akıldan çok duygu, cinsel ve sosyal hayatta uygar rafinelik' eksikliği, gelenek ve ritüellere bel bağlama ve gelişmiş sivil kurumların eksikliği). Sonuç olarak, ırksal 'saflık' ve farklı ırk grupları arasında evlilik, ırksal melezlik ve ırk karışımından doğan 'kirlilik' arasında kutuplaşmış bir ayrım vardır.

Siyahın ancak beyaz efendisinin himayesi altında mutluluğu bulduğu öne sürüldü. Siyahların temel özellikleri sonsuza kadar doğada sabitlenmişti. Haiti'de köle isyanı ve ayaklanması kanıtları, beyazları Siyah karakterinin dengesizliği konusunda ikna etti. "Evcilleşmiş' köleye bir derece uygarlık bulaştığını ama derinlerde kölelerin doğaları gereği vahşiler olarak kaldığını ve uzun süredir gömülü olan tutkularının serbest

kalınca 'vahşi isyan çılgınlığı ve vahşi kana susamışlık'la sonuçlanacağını" düşünüyorlardı. (Frederickson, 1987, s.54). Bu görüş yeni bir tür 'bilimsel ırkçılığın' temeli olan, sözde bilimsel ve etnolojik 'kanıtlara' atıf yapılarak meşrulaştırılıyordu. İncil'deki kanıtların tam tersine ('çok kökenlilik' teorisine [çok sayıda yaratım] göre) siyahların/beyazların farklı zamanlarda yaratıldığı iddia ediliyordu.

Irksal teori **kültür/doğa** ayrımını iki ırksal gruba farklı şekilde uyguladı. Beyazlar arasında 'Kültür' 'doğa'nın *zıddıydı.* Siyahlar arasında 'Kültür'ün 'Doğa'yla *örtüştüğü* varsayıldı. Beyazlar 'Kültür'ü 'doğa'yı boyunduruğu altına almak ve üstesinden gelmek için geliştirirken, siyahlar için 'kültür' ve 'doğa' birbirinin yerine geçebilirdi. David Green bu görüşü, 'bilimsel kanıtın' büyük çoğunluğunu sağlayan disiplinler olan (bkz. Bölüm 3) antropoloji ve etnografya ile ilişkili olarak tartıştı.

Beyaz adamın yükü'nden özgür olmasa da [yaklaşım] antropoloji 19. yüzyılın akışında ırk ve kültür arasındaki nedensel bağlantılara daha da çok çekilmişti. 'Aşağı' ırkların konumu ve durumu gittikçe daha fazla sabit olarak görülmeye başladığından, sosyokültürel farkların miras alınan özelliklere bağlı olduğu düşünülmeye başladı. Bunlar doğrudan gözleme açık olmadığından, açıklamaya niyetli oldukları fiziksel ve davranışsal özelliklerden çıkarım yapmak zorunda kaldılar. İnsan grupları arasında sosyokültürel farklar bireysel insan bedeninin kimliği içinde sınıflandırılmaya başladı. Biyolojik ve sosyal arasındaki karar hattının izini sürme çabasıyla, beden bir totem nesneye ve görünürlüğü doğa ve kültürün açıkça birleşmesine dönüştü.

(Green, 1984, s.31-2)

Green'in argümanı ırksal beden ve anlamlarının *neden* popüler fark ve 'başkası olma' temsillerinde bu kadar ses getirdiğini açıklar. Ayrıca *görsel söylem* ve *(ırksal) bilgi üretimi* arasındaki bağlantıyı da vurgular. Bedenin kendisini ve farklarını herkes görebilir, dolayısıyla ırksal farkın doğallaştırılması için 'yadsınamaz kanıtı' sunar. 'Farkın' beden yoluyla temsili, bu 'ırksal bilginin' büyük oranda üretildiği ve dolaşıma sokulduğu söylemsel alana dönüştü.

2.3 Irksal 'Farkı' Belirtmek

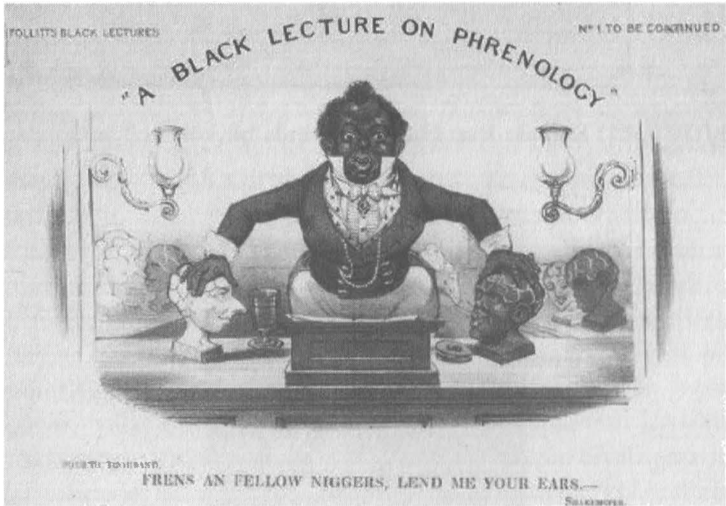
Kölelik süresince ırksal 'fark'a dair popüler temsiller iki ana tema etrafında toplanma eğilimi gösterdi. Birincisi, siyahların aşağı konumu ve 'doğasındaki tembelliği'ydi: hizmet etmek için doğmuşlardı ve sadece buna uygundular ama aynı zamanda doğalarına uygun ve efendileri için kârlı olacak şekilde çalışmayı inatçı bir şekilde istemiyorlardı. İkincisi, doğuştan gelen 'ilkellikleri', basitlikleri ve kültürden yoksun oluşlarıydı, bu da onların genetik olarak 'uygar' incelikleri becerememelerini sağlıyordu. Beyazlar, kölelerin sözde 'uygar' beyaz halkların davranış ve alışkanlıklarını taklit etmek çabalarıyla aşırı eğleniyordu. (Gerçekte, köleler çoğunlukla abartılı taklitlerle efendilerinin tavırlarının parodisini yapıyor, beyazlara arkalarından gülerek 'onlarla dalga geçiyorlardı'. Pratik –adı *anlamlandırma* olan– şimdi siyah yerli dilde edebi geleneğinin iyi yapılandırılmış bir parçası olarak tanınıyor. Örneğin bkz. Figür 4.9, Gates'te yeniden basıldı, 1988).

Bu ırksal temsil rejiminin tipik özelliği, siyah insanların kültürünü doğaya indirgeme ya da 'farkı' *yerlileştirme* pratiğiydi. **Yerlileştirmenin** ardındaki mantık basittir. Siyah ve beyazlar arasındaki farklar 'kültürel'se o zaman değişikliğe açıktırlar. Ama bu farklar köle sahiplerinin inandığı gibi 'doğal'larsa o zaman tarihin üstünde, kalıcı ve sabittirler. Dolayısıyla 'yerlileştirme' 'farkı' *sabitlemek* için tasarlanan ve böylece onu *sonsuza kadar güvenceye alan* bir temsil stratejisidir.

18. ve 19. yüzyıllarda kölelik altında hayat, sahiplik ve hizmetin popüler gündelik temsilleri o kadar 'doğal' gösterilir ki *yoruma* gerek bırakmazlar. Beyazların oturması ve kölelerin ayakta durması; beyaz kadınların ata binmesi ve köle erkeklerin bir şemsiyeyle onları Louisiana güneşinden korumak için arkalarından koşması; beyaz denetmenlerin köle kadınları ödül olarak kazandıkları hayvanlar gibi incelemesi ya da kaçak köleleri olağan işkence yöntemleriyle cezalandırmaları (onları damgalamak ya da ağızlarına idrar yapmak gibi) ve bu kaçakların cezalarını çekmek için diz çökmesi doğal bir durumdu (bkz. Figürler 4.10, 4.11, 4.12). Bu görseller, bir ritüelleşmiş yozlaşma formudur. Diğer yandan, bazı temsiller yozlaşmaktan çok idealleşmiş ve duygusallaşmış, bu sırada klişe kalmayı da sürdürmüştür. Bunlar önceki türün 'bayağı hiz-

metkârlar'ıyla kıyaslandığında 'asil vahşiler'dir. Örneğin, Harriet Beecher Stowe'un kölelik karşıtlığını destekleyen romanı *Tom Amcanın Kulübesi*'nde Tom Amca ya da sadık ve kendini adamış evcil köle Mammy gibi 'iyi' Hıristiyan siyah kölelerin sonu gelmez temsilleri. Üçüncü bir grup, hırslı bir orta bölgeyi –tolere edilen, ama hayranlık duyulmayan– işgal eder. Bu grupta 'mutlu yerliler' vardır: kafasının içinde bir beyin yokmuş gibi görünen ama beyazları eğlendirmek için bütün gün şarkı söyleyen, dans eden ve şakalar yapan siyah göstericiler, halk ozanları ve banjo çalanlar ya da Remus amca gibi, ağır işten kaçınma becerileri ve abartılı hikâyeleriyle hayranlık uyandıran 'hilekârlar'.

Siyahlar için 'ilkellik' (kültür) ve 'siyahlık' (doğa) birbirinin yerine geçebilir hale geldi. Bu onların 'gerçek doğasıydı' ve ondan kaçamazlardı. Kadınların temsilinde sık sık gerçekleştiği gibi, biyolojileri 'kaderleriydi'. Siyahlar sadece temel özellikleri ile temsil edilmiyorlardı. *Özlerine indirgenmişlerdi.* Tembellik, basit sadakat, akılsız 'zencilik', hile, çocuksuluk *bir ırk, bir tür olarak* siyahlara aitti. Kölenin diz çökmesinde hizmetkârlığından; Ton Amcada Hıristiyan sabrından, Mammy'de beyaz ev halkına olan sadakatten başka bir şey yoktur.



FİGÜR 4.9 'Kafatası Biliminde Bir Siyah Okuması'



FİGÜR 4.10 Kölelik: Batı Hint adalarında bir plantasyon sahibinin hayatından bir sahne.



FİGÜR 4.11 Kölelik: Batı Hint adalarında bir köle açık artırması, 1830.



FİGÜR 4.12 Kölelik: Batı Hint adalarında bir Kreole kadın ve siyah köle çizimi.



FİGÜR 4.13 Bir kız ve golliwog'u: Lawson Wood imzalı bir illüstrasyon, 1927.

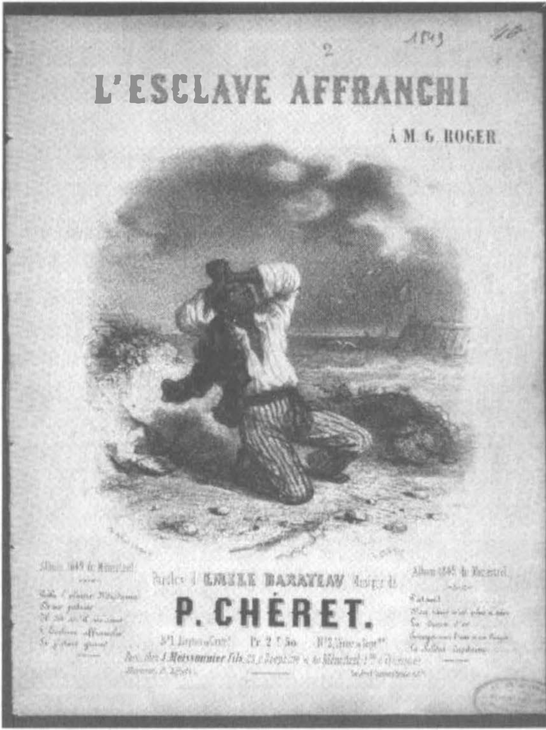
Kısacası, bunlar **klişedir**. 4. kısımda bu klişeleştirme kavramını daha kapsamlı bir şekilde inceleyeceğiz. Ama şimdilik, '*klişeleştirilmiş*'in 'birkaç temel özelliğe indirgenmiş, birkaç basitleştirilmiş özellikle doğada sabitlenmiş' anlamına geldiğini not edelim. Popüler temsilde siyahların klişeleştirilmesi o kadar yaygındı ki çizim sanatçıları, illüstratörler ve karikatüristler, birkaç basit, temel kalem darbesiyle bir galeriyi dolduracak kadar 'siyah tipi'ni özetleyebilirdi. Siyah insanlar fiziksel farklarının gösterenlerine indirgenmişti – kalın dudaklar, kıvırcık saç, geniş yüz ve burun, vs. Örneğin, oyuncak bebek ve marmelat amblemi olarak yıllar boyunca çocukları eğlendiren o figür: Golliwog (Figür 4.13). Bu, siyahları birkaç basitleştirilmiş, kısıtlı ve temel özelliklerine indirgeyen çok sayıda popüler figürden sadece birisiydi. Her bir sevimli küçük 'zenci çocuk' yıllar boyunca *Little Black Sambo* kitaplarının kapaklarında sırıtan masumiyetiyle ölümsüzleştirilmişti. Siyah garsonlar sahnede, ekranda ve dergi ilanlarında binlerce kokteyl servis etti. Siyah Anne'nin dolgun yüzü, köleliğin kaldırılmasından bir yüzyıl sonra, her bir Aunt Jemima's Pancake paketinde gülümsedi.

3 IRKSAL 'FARKI' SAHNELEMEK: 'VE MELODİ DEVAM ETTİ...'

Bu ırksal klişelerin izleri (bunlara 'ırksal temsil rejimi adını verebiliriz) 20. yüzyılın sonuna kadar varlığını sürdürdü (Hall 1981). Tabii ki bunlara her zaman karşı çıkıldı. 19. yüzyılın başlarında kölelik karşıtı hareket (1834'te İngiltere'de köleliğin kaldırılmasına götürdü) siyah-beyaz ilişkilerine alternatif bir imgelemi dolaşıma soktu, bu da ABD'yi İç Savaş'a götüren dönemde Amerikalı kölelik karşıtları tarafından benimsendi. Klişeleşmiş ırksal fark temsillerinin tam tersine, kölelik karşıtları farkı değil ortak insanlığı vurgulayarak siyah köle hakkında farklı bir sloganı benimsedi: Bir erkek ve erkek kardeş değil misin? Bir kadın ve kız kardeş değil misin? Kölelik karşıtı toplumların çıkarttığı yıldönümü madalyonları, 'farkı' işaret etmeyi bırakmasa da bu değişimi temsil etti. Siyahlar hâlâ çocuksu, basit ve muhtaç olarak ama yeterli görülüyordu ve beyazlarla eşitliğe doğru yol alıyorlardı (babanın yanında çıraklık yaptıktan sonra). Ya özgürlük için yalvaran ya da özgür bırakıldığı için minnettar kalan kişiler olarak temsil ediliyorlardı ve sonuç olarak hâlâ beyaz velinimetlerinin önünde diz çökerken gösteriliyorlardı (Figür 4.14).

Bu görsel bize, Harriet Beecher Stowe'un 'Tom Amca' romanının sadece kölelik karşıtı görüşe hitap etmek için değil, "nezaketleri, kalplerindeki uysallıkları, duygularındaki çocuksu basitlik ve kolayca affedici olmaları ile siyahlar, hiçbir şey değilse, Hıristiyan hayatının en yüksek seviyesine, beyaz benzerlerinden çok daha uygundur" (Stowe, alıntıyı yapan Frederickson, 1987, s.111) kanısıyla yazıldığını hatırlatır. Bu duyarlılık bir klişeye (vahşilikleri) karşı çıkıp yerine başka bir klişe koyar (ebedi iyilikleri). Bu, imgelemin aşırı ırksallaşması değiştirdi ama klişeleştirmenin duygusal bir versiyonu kölelik karşıtı söylemde aktif kalmaya devam etti.

İç Savaş'tan sonra, sosyal ve ekonomik istismarın çok açık formlarından bazılarının (plantasyon köleliğiyle ilişkili fiziksel ve zihinsel yozlaşmanın) yerini farklı bir ırk ayrımı sistemi (Güneyde yasallaşan, Kuzeyde daha gayrıresmi sürdürülen) aldı. Peki beyaz imgeleminde siyahların imajını inşa eden eski, klişe 'temsil rejimi' aşamalı olarak yok mu oldu?



FİGÜR 4.14 Diz çöken iki köle görseli: (üstte) bir Fransız şarkının nota kâğıdından ve (altta) İngiliz Kölelik Karşıtlığı Derneği'nin tanınmış ambleminin kadın versiyonu.



Bu, fazla iyimser bir görüş olurdu. İyi bir test vakası, insanın çok farklı temsil repertuvarıyla karşılaşmayı beklediği 20. yüzyılın ilk yarısının popüler sanat formu olan Amerikan sinemasıdır. Ancak Leab'in *From Sambo to Superspade* (1976), Cripps'in *Black Film as Genre* (1978), Patricia Morton'un *Disfigured Images* (1991) ve Donald Bogle'ın *Toms, Coons, Mulattos, Mammies and Bucks: an interpretative history of blacks in Amerikan films* (1973) gibi eleştirel çalışmalarda temel ırksal 'temsil grameri'nin şaşırtıcı bir şekilde varlığını sürdürdüğü belgelendi: tabii ki zamanda, araçta ve bağlamda farklılıklara imkân sağlayan çok sayıda versiyon ve değişiklikle.

Bogle'ın çalışması, çapraz geçiş yaptıklarını öne sürdüğü beş ana *klişeyi* tanımlar: *Tom'lar*, her zaman 'kovalanan, taciz edilen, hapsedilen, kırbaçlanan, köle yapılan ve hakaret edilen, inancını koruyan, beyaz sahiplerine asla sırt dönmeyen ve samimi, itaatkâr, sabırlı, cömert, özverili ve çok kibar kalan' İyi Zenciler (s.6). *Coon'lar*; göz alıcı zenci çocuklar, hokkabazlar, hikâye anlatıcıları, 'değersiz 'zenciler', güvenilmez, çılgın, tembel, insanlık dışı, karpuz yemekten, tavuk çalmaktan, çöplere ateş etmekten ya da İngilizceyi katletmekten başka bir işe yaramayan yaratıklar' (s.7-8). *Trajik Mulatto*; melez ırktan, 'bölünmüş bir ırksal miras' arasında acımasızca hapsolmuş (s.9) güzel, cinsel açıdan çekici ve çoğunlukla egzotik, kısmi beyaz kanı sebebiyle beyaz erkekler için 'kabul edilebilir' ve hatta çekici olan ama silinmez siyah kanının lekesi' onu trajik bir sona mahkûm eden, yakıcı, seksi kadın kahramanın prototipi. *Mammy'ler*, genellikle iri, şişman, buyurgan ve huysuz, hiçbir işe yaramaz kocası evde uyuyup duran, beyaz ev halkına kendini adamış ve iş yerinde sorgusuz bir itaat gösteren, hizmetçi prototipi (s.9). Son olarak, *Bad Buck'lar;* fiziksel olarak iri, güçlü, iyi olmayan, şiddet yanlısı, hain, 'kudurmuş ve siyah öfkesiyle dolu', 'seks düşkünü ve vahşi, şiddet yanlısı ve beyaz ete susamış gibi çıldırmış' (s.10). Siyah gençliğe dair modern görsellerde bunun izleri sıkça görülür – örneğin 'haydut', 'uyuşturucu baronu', 'işgalci', gangsta-rap şarkıcısı, 'suratsız zenciler' müzik grupları ve daha genel olarak 'öfkeli' siyah kentli gençlik.

Bu siyah 'tiplerini' sinemaya sokan film, bu ırksal imajların bir kısmını çoktan dolaşıma sokmuş olan popüler *The Clans-*

man romanından uyarlanan, bütün zamanların en sıradışı ve etkileyici filmlerinden biri olan, D. W. Griffiths'in *Bir Ulusun Doğuşu*'ydu (1915). Sinemanın 'kurucu babası' olan Griffiths çok sayıda teknik ve sinemaya özgü yenilik sunmuş ve sessiz uzun metrajlı film yapımının 'grameri'ni neredeyse tek başına kurmuştu. O zamana kadar,

> Amerikan filmleri iki ya da üç gerçek meseleden ve on ya da o beş dakikadan uzun olmayan, kabaca, gelişigüzel çekilmiş sahnelerden oluşuyordu. Ama Bir Ulusun Doğuşu altı hafta boyunca prova edilmiş, dokuz haftada filme çekilmiş, ardından üç ay boyunca üzerinde çalışılmıştı ve sonunda on iki makara uzunluğunda, üç saatten uzun süren muhteşem bir gösteri olarak piyasaya sürüldü. Yakın çekimler, çapraz geçişler, seri düzenleme, iris, bölünmüş ekran çekimi, gerçekçi ve izlenimci ışıklandırmayı geliştirerek Amerikan film yapımı akışını ve konseptini tamamen değiştirdi. Daha önce görülmemiş sahneler ve imajlar yaratan filmin önemi ve epik büyüklüğü izleyicilerin aklını başından aldı.
> (Bogle, 1987, s.10)

Daha da şaşırtıcısı, bu film sadece 'sinemanın doğuşunu' belirlemekle kalmadı, 'Amerikan ulusunun doğuşu' hikâyesini anlattı: ulusun kurtuluşunu, beyaz başlıkları ve yanan haçlarıyla 'beyaz kadınlığın, beyaz onurunun ve beyaz şerefin' savunucuları olan filmde siyahları, "Güneyin, beyazların üstünlüğü de dahil olmak üzere kaybettiği her şeyini geri kazandıran" (s.12) muhteşem bir yöneticinin liderliğinde bozguna uğratırken gösterilen ve sonrasında siyahların evlerini ateşe vererek, siyahlara saldırarak ve linç ederek Güneyde beyaz ırkçılığının savunulmasından sorumlu olan, beyaz erkeklerden oluşan gizli örgüt 'Ku Klux Klan'ın doğuşuyla özdeşleştirerek.

Siyahların deneyiminin ana akım Amerikan sinemasında temsil edilme şekillerinde çok sayıda değişiklik gerçekleşti. Ama 'kölelik günlerinden' alınan klişe figürler repertuarı hiçbir zaman tam olarak yok olmadı. Bahsedilen örnekleri tanımıyor olsanız bile kolayca fark edebileceğiniz bir gerçek. Bir süreliğine (Oscar Mischeaux gibi film yapımcılarına 'ayrılmış' sinema) siyah izleyiciler için özel yapılan siyah filmleri (bkz. Gaines, 1993) ürettiler. 1930'ların siyah aktörleri ana akım filmlerde büyük çoğunlukla soytarı, aptal, sadık uşak ve hiz-

metkârlar olarak ikincil rollerde yer aldılar. Bill 'Bojangles' Robinson, çocuk yıldız Shirley Temple'ın sadık kâhyalığını yaptı ve onun için dans etti; Louise Beavers yüzlerce beyaz aile mutfağında azimle ve neşeyle yemek pişirdi; bu sırada *Rüzgâr Gibi Geçti*'de Hattie McDaniel (şişman) ve Butterfly MyQueen (zayıf) Scarlet O'Hara'nın her numarasına ve nankörlüğüne 'anne gibi katlandılar' (baştan aşağı 'ırk'la ilgili bir film [Wallace, 1993]). Stepin Fetchit (*step in and fetch it* [içeri gir ve onu getir]) yirmi altı film boyunca gözlerini devirmek, beyinsiz gülümsemesini sunmak, devasa ayaklarını sürümek ve karışmış kafasını bir yerlere çarpmak için yaratılmıştı: arketipik 'zenci' ve o emekli olduğunda yerine geçecek çok sayıda aktör vardı. 1940'lar siyah müzikallerinin (*Cabin In the Sky, Stormy Weather, Porgy and Bess, Carmen Jones*) ve Cab Caloway, Fats Waller, Ethel Waters, Pearl Bailey, hatta iki ünlü, hep belirli rolleri oynayan 'mulatto femme fatale' Lena Horne ve Dorothy Dandridge gibi siyah göstericilerin dönemiydi. Lena Horne'un yorumu şöyleydi: "Beni bir hizmetçiye dönüştürmediler ama beni başka bir şeye de dönüştürmediler. Bir film ülkesinde bir sütuna tüneyip şarkı söyleyen bir kelebeğe dönüştüm" (alıntı: Wallace, 1993, s.265).

Filmler 'ırk' konusunun bir sorun olduğunu dikkatli bir şekilde dile getirmeye ancak 1950'lerde başladı (birkaç başlık verecek olursak *Home of the Brave, Lost Boundaries, Pinky*) ama bunu büyük ölçüde beyaz liberal perspektiften yaptılar. Bu filmlerde kilit önemdeki figür Sidney Poitier'di: rolleri onu 'ırkların bütünleşmesini destekleyen bir çağın kahramanı' yapan çok yetenekli siyah aktör. Bogle, ana akım Hollywood filmlerinde 'yıldız ücreti almasına' izin verilen ilk siyah aktör olan Poitier'in çok kesin bir şekilde 'geleneklere aykırı' olduğu *için* 'tuttuğunu' öne sürer. Klişe siyah figürün *olmadığı* her şeyi sahnede oynamak için yaratılmıştı: 'eğitimli ve akıllı, düzgün İngilizceyle konuşan, muhafazakâr tarzda giyinen ve sofra adabını çok iyi bilen. Beyaz kitle seyirciler için Sidney Poitier onların standartlarına uygun bir siyahtı. Oynadığı karakterler terbiyeliydi, düşüncesizce hiçbir şey yapmazlardı, sisteme tehdit de oluşturmuyorlardı. Yumuşak başlı ve uysaldılar. Ve son olarak, acayip değillerdi, neredeyse cinsiyetsiz ve kısırlardı. Kısacası, öğle ya da akşam yemeğinde siyah konuklarının

olması için sabırsızlanan beyaz liberaller için kusursuz bir rüyaydılar' (Bogle, 1973, s.175-6).

Bu doğrultuda, 1967'de *Guess Who's Coming To Dinner* isimli filmde başrolde oynadı. Mükemmel film performanslarına rağmen (*The Defiant Ones, To Sir With Love, In the Heat of the Night*), bir eleştirmenin nazikçe belirttiği gibi, "Eski ama güçlü aşırı-donanımlı Zenci korkusunu besleyecek hiçbir şey yoktu" (Cripps, 1978, s.223).



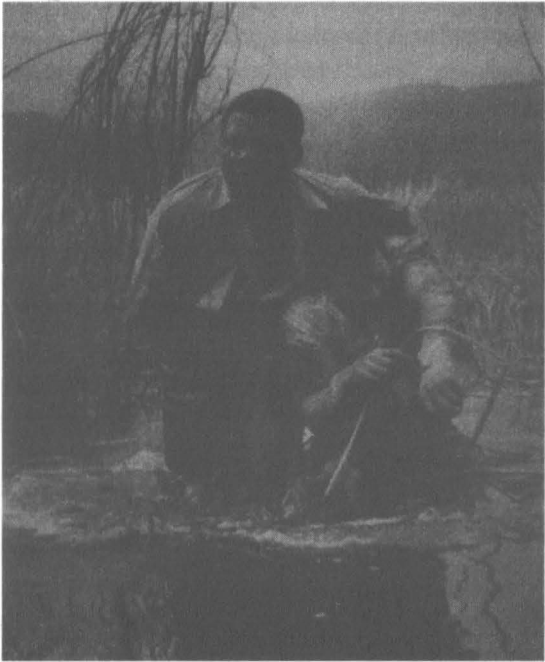
FİGÜR 4.15 *Charlie McCarthy, Detective*'den bir sahne.



FİGÜR 4.16 Ann Sheridan ve Hattie McDaniel, *George Washington Slept Here*'da, 1942.



FİGÜR 4.17 1950'lerin trajik melezi Dorothy Dandridge, *Island in the Sun*'da, 1957.



FİGÜR 4.18 Sidney Poitier ve Tony Curtis, *The Defiant Ones*'da, 1958.

3.1 Muhteşem Bedenler

1960'lara kadar olan zirve döneminde Amerikan sinemasındaki bu ırksal temsil rejimini kimse aşmadı mı? Biri yaptıysa, bu 1924 ile 1945 arasında büyük bir siyah yıldız ve performans sanatçısı olan, Atlantik'in her iki yakasında büyük bir popülerlik kazanan Paul Robeson'dur. Richard Dyer, Heavenly Bodies'de (1986) Robeson'a dair sunduğu detaylı incelemede şu gözlemde bulunur: "İmajı, siyah oluşunda ısrar etti: müzikal açıdan Siyah folk müziği, özellikle de spiritüel müzikle olan öncelikli bağlantısında; tiyatro ve filmlerde Afrika'nın bir motif olarak yeniden dirilmesinde ve genel olarak ırksal karakter kavramlarıyla, siyah halkların doğasıyla, Zenci özüyle vs. çok yakından bağlı olan imajıyla. Ama hem siyah hem de beyaz izleyiciler arasında eşit ölçüde popüler bir yıldızdı." Dyer şöyle sorar: "Dönem siyah yıldızlığa nasıl izin verdi? Bu siyah kişinin, daha önce hiç bu büyüklükte bir siyah yıldızın olmadığı bir toplumda tutunmasını sağlayacak özellikler nelerdi?" (s.67-69). Yanıtlardan biri onun sahne, tiyatro ve ekrandaki performanslarında Robeson'un siyah ve beyaz izleyiciler tarafından farklı 'okunması'dır. "Siyah olmak üzerine siyahların ve beyazların söylemi aynı şeylere dair gibi görünüyor: spontanelik, duygu, doğallık ama onlara farklı bir anlam katıyor" (a.g.e. s.79).

Robeson, belirsizliklerle dolu karmaşık bir örnektir. Dyer Robeson'un 'siyahların nasıl olduğunun simgesi'ni somutlaştıran bir dizi temayı tanımlar (a.g.e. s.71). Müzikteki yeteneği, güçlü sesi, zekâsı, fiziksel varlığı ve duruşu, bunlara eklenen sadeliği, içtenliği, sevimliliği ve otoritesi onun *Toussaint L'Ouverture* gibi oyunlarda ve *The Emperor Jones* gibi filmlerde 'siyah kültürün erkek kahramanlarını' ama aynı zamanda *Show Boat, Shuffle Along, Voodoo* ve *Sanders of the River*'da 'beyaz imgeleminin klişelerini' de canlandırmasına imkân sağladı (a.g.e. s.73) (Figür 4.19). Robeson'un kendisi şöyle demişti: "Beyazlar, aklı bir fetişe dönüştürdü ve düşünce Tanrısına tapıyor: Siyahlar düşünmekten çok hisseder, duyguları dolambaçlı ve çapraşık soyutlamalar yoluyla yorumlamak yerine doğrudan hisseder ve dış dünyayı içgüdüsel algılarını kullanarak kavrar" (Alıntı: Dyer, 1984, s.76). Birkaç filminde benimsediği bu duygu, performanslarına canlı bir duygusal yoğunluk kattı.

Ama aynı zamanda ırksal klişeleştirmenin ikili karşıtları olan siyah/beyaz, duygu/akıl, doğa/kültür'de de etkili oldu.



FİGÜR 4.19 Paul Robeson, *Sanders of the River*'da, 1935.

Dyer, aynı belirsizlikteki bir şeyin, siyahlığın 'halk' olarak temsili ve onun 'atacılık' olarak adlandırdığı gibi (tanım için aşağıya bakın) başka temalarla ilişkili olarak da görülebileceğini savunur. Siyah performans sanatçılarının duygusal yoğunluğu ve 'orijinalliğinin' onlara siyahların 'folk' gelenekleri için gerçek hissini vermesi bekleniyordu: burada 'folk', yüksek sanatın 'yapaylığına' karşı kendiliğindenlik ve doğallık anlamına gelir. Robeson'un şarkı söylemesi, örneğin dünya genelinde popüler ve beğenilen şarkı *Old Man River*'da Siyah spiritüellerin özü olduğu düşünülen şeyi yakalayarak bu özelliğe örnek oluşturdu. Siyahlar için uzun süreli acılarını ve özgürlük umutlarını ifade eden ama aynı zamanda beyazlar için her zaman spiritüellerde ve Robeson'un sesinde duydukları şeyi ('keder, melankoli, acı') derin, etkileyici bir sesle söylüyordu (Dyer, 1986, s.87). Robeson daha siyasi bir içerik katmak için ('baskıya dair referansları öne çıkartıp çoğaltmak ve anlamını teslimiyetten mücadeleye doğru değiştirmek için') bu şarkının sözlerini aşamalı olarak değiştirdi (a.g.e. s.105). Show Boat'un sahne performansında "Ah'm tired of livin' an' scared of dyin" (Yaşamaktan yoruldum ve ölmekten korkuyorum) dize-

si filmde, çok daha iddialı olan "Ölene kadar savaşmaya devam etmek zorundayım" olarak değiştirilmişti (a.g.e. s.107). Diğer yandan Robeson, cazda rastlanan hece yutumu ya da cümlede erteleme, siyah blues, gospel ve soul müziğin 'kirli' notaları ya da 'folk' müziğin genizden söyleme özelliği, Afrikalı ve köle şarkılarının âşık atıştırması yapısını kullanmadan, 'saf' bir ses ve 'eğitimli' diksiyonla siyah folk şarkıları ve spiritüel şarkılar söyledi.

Dyer, 'Atacılık'la, 'kuşaklar boyunca kanda taşınan özelliklerin' geri dönüşünü ya da geri kazanılmasını kasteder. Ham, şiddetli, kaotik ve 'ilkel' duyguları akla getirir ve Robeson'un bağlamında Afrika'yla ve 'siyahların özünde olması gerektiği şeye' dönüşle ve 'oradan gelen insanların içindeki gerçek yabanıllığın bir garantisi'yle çok yakından ilişkiliydi (a.g.e. s.89). Robeson'un 'Afrikalı' oyunları ve filmleri (*Sanders of the River, Song of Freedom, King Solomon's Mines, Jericho*) 'gerçek' Afrika dokunuşlarıyla doluydu ve Afrika kültürünün arka fonunu derinlemesine araştırmıştı. Dyer'ın gözlemi şöyledir: "Ancak pratikte bunlar Afrika hakkında kararlı bir şekilde üretilen Amerikalı ve İngiliz çalışmalarına ilave edilmiş sahici notalardır" (a.g.e. s.90).



FİGÜR 4.20 Paul Robeson, Wallace Ford ve Henry Wilcoxon ile birlikte, *Jericho* filminin çekimleri sırasında Mısır'daki Giza piramitlerinde, 1937.

ETKİNLİK 8

Şimdi, Robeson'un Sanders of the River setinde çekilmiş (1935) Afrikalı giysileri içindeki fotoğrafına bakın (Figür 4.19). Sonra da ikinci fotoğrafa bakın (Figür 4.20): Robeson, Wallace Ford ve Henry Wilcoxon'la birlikte Giza Piramitlerinde. Bu fotoğraflarda dikkatinizi çeken şey ne? Bu görsellerin 'anlamı' hakkında dikkatinizi çeken her şeyi kısaca not edin.

OKUMA B

Şimdi de Richard Dyer'ın bu görsellerden ikincisi hakkındaki kısa analizini okuyun (bu bölümün sonunda, Okuma B).

Hiç şüphesiz, Robeson'un yoğun etkisi, hükmeden fiziksel varlığında yatar. "Eksiksiz boyutu defalarca vurgulanır, farz edilen güç de ona eşlik eder" (Dyer, s.134). Bunun bu siyahlık temsiliyle olan alakası, Robeson'un fotoğrafçı Nicholas Muray tarafından çekilen ve Dyer'ın deyimiyle güzellik ve güçlülüğü, pasiflik ve acımayla birleştiren nü çalışmasından değerlendirilebilir.

ETKİNLİK 9

Bu konuda siz ne düşünüyorsunuz?



FİGÜR 4.21 Paul Robeson'un Nicholas Muray tarafından çekilmiş fotoğrafı.

O halde Paul Robeson gibi seçkin bir performansçı bile daha önceki bir dönemden ana akım sinemaya geçiş yapan ırksal farka dayalı temsil rejimini bükebilir ama ondan tamamen kaçamazdı. Siyahlar ve siyah kültürünün sinemada daha bağımsız bir temsili 1960'larda Yurttaşlık Hakları hareketinin doğurduğu büyük değişimlere ve güneyde yasal ırk ayrımının sona erişine eşlik eden büyük değişimleri, aynı zamanda çok sayıda siyahın kentlere göç etmesini ve Amerikan toplumundaki ırksal olarak tanımlanmış gruplar arasındaki 'temsil ilişkilerini' temelden değiştiren kuzeydeki büyük kentleri beklemek zorundaydı.

İkinci ve daha belirsiz bir 'devrim' 1980'ler ve 1990'larda, Yurttaşlık Hakları hareketinin 'ırkların bütünleşmesini destekleyen' hayalinin yıkılması, siyah gettolarının yaygınlaşması, siyah 'alt sınıfın' ona özgü yoksulluğu eşliğinde büyümesi, hastalık ve suç oranının yüksekliği ve bazı siyah toplumlarının silah, uyuşturucu ve siyahlar arası şiddetten oluşan bir kültüre kaymasıyla geldi. Ancak buna, kararlı bir kendine güvenin artması ve siyah kültürel aidiyet 'saygıda' ısrarın yanı sıra, (en fazla popüler müzikte siyah müziğinin ('siyah rap'i de dahil olmak üzere) büyük etkisinde ve müzikle ilişkili 'sokak-tarzı' sahnesinin görsel varlığında görülen) gittikçe büyüyen 'siyah ayrılıkçılığı' eşlik etti. Bu gelişmeler ırksal temsil pratiklerini, kısmen temsil sorununun kendisini eleştirel bir ret ve mücadele alanına dönüştüğü için değiştirdi. Siyah aktörler filmlerde ve televizyonda daha farklı roller oynamak istediler ve bunu başardılar. 'Irk'ın, Amerikan yaşamı ve temalarının en önemlilerinden biri olduğu kabul edildi. 1980'ler ve 1990'larda siyahlar, 'Amerikan deneyimi' içinde siyahların oynadığı role kendi deneyimlerini sunabilen bağımsız film yönetmenleri olarak – Spike Lee (*Do the Right Thing*), Julie Dash (*Daughters of the Dust*) ya da John Singleton (*Boys 'n' the Hood*) gibi– ana akım Amerikan sinemasına giriş yaptı. Bu, stratejilerini daha dikkatle incelememiz gereken ırksal temsil rejimini, 'imaj etrafında gerçekleşen tarihsel bir mücadele'nin sonucu olan temsil politikasını genişletti.

4. BİR ANLAMLANDIRMA PRATİĞİ OLARAK KLİŞELEŞTİRMEK

Ancak bu argümanı sürdürmeden önce, bu ırksal temsil rejiminin nasıl işlediği konusunda biraz daha düşünmemiz gerekiyor. Temel olarak bu, **klişeleştirme** olarak bilinen temsil pratikleri dizisini daha derinlemesine incelemeyi kapsıyor. Şimdiye kadar, klişeleştirmenin özselleştirme, indirgemeci ve doğallaştırıcı etkileri üzerinde düşündük. Klişeleştirme, insanları doğa tarafından sabitlenmiş olarak temsil edilen birkaç basit, temel özelliğe indirger. Burada, dört açıyı daha inceliyoruz: (a) 'başkası olmanın' inşası ve hariç tutma; (b) klişeleştirme ve güç; (c) fantezinin rolü ve (d) fetişizm.

Klişeleştirme, ırksal farkın temsili için temel önemde olan bir anlamlandırma pratiğidir. Ama klişe nedir? Gerçekte nasıl işler? 'Klişeleştirme' konulu makalesinde, Richard Dyer (1977) *tipleme* ile *klişeleştirme* arasında önemli bir ayrım yapar. *Tipleri* kullanmadan, dünyadan anlam çıkartmanın çok zor, hatta imkânsız olduğunu savunur. Dünyayı, bireysel nesneleri, insanları ya da olayları kafamızın içinde (kültürümüze göre uydukları) genel sınıflandırıcı şemalara yerleştirerek anlarız. Böylece bacakları olan ve üzerine bir şeyler koyduğumuz yassı bir nesneyi 'masa' olarak 'deşifre ederiz'. Daha önce o türde bir masa görmemiş olabiliriz ama kafamızda, algıladığımız ya da karşılaştığımız belirli nesneleri 'uydurduğumuz', 'masa' kategorisine dair genel bir konsept vardır. Başka bir deyişle, 'özeli', 'türü'nden yola çıkarak anlıyoruz. Alfred Schultz'un *tipleştirme* adını verdiği şeyi uyguluyoruz. Bu anlamda, 'tipleme' anlam üretimi için temeldir (I. Bölümde savunduğumuz bir argüman).

Richard Dyer, şeylerden her zaman daha kapsamlı kategoriler yoluyla 'anlam çıkarttığımızı' savunur. Dolayısıyla, bir kişi hakkında, onun sergilediği *rolleri* düşünerek, bir ebeveyn, çocuk, işçi, âşık, patron ya da yaşlı bir emekli olduğunu bilebiliriz. Sınıf, cinsiyet, yaş grubu, milliyet, 'ırk', dil grubu, cinsel tercih vs.'ye göre ona farklı grupların *üyeliğini* atarız. *Kişilik türüne* göre onu düzene sokarız: mutlu mu, ciddi mi, depresif mi, kafası dağınık mı, aşırı aktif biri mi? Kişinin 'kim' olduğuna dair kafamızdaki resim, onu farklı tipleştirme düzenleri

içinde konumlayarak elde ettiğimiz bilgi temelinde oluşur. O halde, geniş anlamda '*tip*, birkaç özelliğin ön planda olduğu ve değişim ya da 'gelişimin' minimumda tutulduğu, basit, canlı, kolay hatırlanan, kolayca kavranan ve geniş ölçüde tanınan nitelendirmedir' (Dyer, 1977, s.28).

O zaman, *tip* ile *klişe* arasındaki fark nedir? *Klişeler*, bir kişi hakkında birkaç 'basit, canlı, kolay hatırlanan, kolayca kavranan ve geniş ölçüde tanınan' özelliği alıp kişi hakkındaki her şeyi bu özelliklere indirger, onları *abartır* ve *basitleştirir*; böylece sonsuza kadar onları değiştirmeden ya da geliştirmeden *sabitler*. Bu, daha önce tarif ettiğimiz süreçtir. Yani ilk nokta şudur: *klişeleştirme 'farkı' indirger, özselleştirir, doğallaştırır ve sabitler.*

İkinci olarak, *klişeleştirmek* bir 'ayırma' stratejisi uygular. Normal ve kabul edilebilir olanı, anormal ve kabul edilemez olandan ayırır. Ardından bunlara uymayan, yani farklı olan her şeyi *dışlar* ya da *defeder*. Dyer, şunu savunur: "Bu bir sosyal olan sistemidir ve klişeler normallik dışında olan (yani her kültürde 'normal' olarak kabul edilen tavırlar) her şey anlamına gelir. Tipler, toplumun kurallarına göre yaşayanları (sosyal tipler) ve kuralların dışlanmaya uygun olduğunu (klişeler) söylediği insanları gösteren durumlardır. Sınırların net bir şekilde çizilmesi gerekir; böylece, sınır koruma mekanizmalarından biri olan klişeler karakteristik olarak sabitlenir, açık bir şekilde tanımlanır, değişmez" (a.g.e. s.29). *Yani, klişeleştirmenin bir diğer özelliği, 'kapanma' ve dışlama pratiğidir. Sembolik olarak sınırları sabitler ve ait olmayan her şeyi dışarıda bırakır.*

Başka bir deyişle, klişeleştirmek sosyal ve sembolik düzeni korumanın parçasıdır. 'Normal' ile 'sapkın', 'normal' ile 'patolojik', 'kabul edilebilir' ile 'kabul edilemez', 'ait olanla' ait olmayan ya da 'başkası' olan, 'içerdeki' ile 'dışardaki', Onlar ve Biz arasına sembolik bir sınır koyar. 'Normal' olan Biz'i tek bir 'hayali topluluğa 'bağlamayı' kolaylaştırır ve bir şekilde farklı ('hariç bırakılmış') olan bütün Onları ('Başkaları') sembolik bir sürgüne gönderir. Örneğin Mary Douglas (1966) 'uygunsuz' olan her şeyin kirli, tehlikeli, tabu olarak kabul edildiğini, olumsuz duyguları etrafına topladığını öne sürer. Kültürün 'saflığı' tekrar kazanılacaksa, sembolik olarak dışlanmalıdır. Feminist teorisyen Julia Kristeva böyle sürgün

edilmiş ya da dışlanmış grupları 'düşmüş' (Latince anlamı 'atılmış') olarak adlandırır (Kristeva, 1982).

Üçüncü nokta, *klişeleştirmenin büyük güç eşitsizliklerinin olduğu yerlerde gerçekleşme eğilimi göstermesidir.* Güç genellikle ikincilleştirilen ya da dışlanan gruba karşı yönelir. Dyer'a göre bu gücün bir özelliği *etnomerkezciliktir*: 'kişinin kendi kültürünün kurallarını başka kültürlere uygulaması' (Brown, 1965, s.183). Derrida'nın, biz/onlar gibi ikili zıtlıklar arasındaki "barışçı bir arada yaşamakla değil, şiddetli bir hiyerarşi ile karşı karşıyayız. İki terimden biri diğerine egemendir ya da üstündür" (1972, s.41) argümanını hatırlayın.

Kısacası klişeleştirmek, Foucault'nun 'güç/bilgi' türü bir oyun olarak adlandırdığı şeydir. İnsanları bir norma göre sınıflandırır ve dışlananı 'başkası' olarak yapılandırır. İlginç bir şekilde, Gramsci'nin hegemonya mücadelesinin bir özelliği olarak adlandırdığı şey de budur. Dyer'ın gözlemlediği gibi, "Sosyal ve klişeler yoluyla normalliğin (yani 'normal' olarak kabul edilen şeyin) yerleştirilmesi, egemen grupların bütün toplumu kendi dünya görüşüne, değerler sistemine, hassasiyetlerine ve ideolojisine göre şekillendirmeye çalışma alışkanlığının bir özelliğidir. Egemen olan için bu dünya görüşü o kadar doğrudur ki, onun, herkese 'doğal' ve 'kaçınılmaz' olarak görünmesini (tıpkı kendilerine göründüğü gibi) sağlarlar ve bunu başardıklarında da hegemonyalarını oluştururlar" (Dyer, 1977, s.30). Hegemonya, aynı anda çok sayıda etkinlik alanında liderliğe dayanan, böylece üstünlüğün yaygın bir onay gerektirdiği, doğal ve kaçınılmaz göründüğü bir güç formudur.

4.1 Temsil, Fark ve Güç

O halde, klişeleştirme içinde temsil, fark ve güç arasında bir bağlantı kurduk. Ancak bu *gücün* doğasını daha kapsamlı bir şekilde irdelememiz gerekiyor. Sıklıkla gücü doğrudan fiziksel zorlama ya da kısıtlama olarak düşünürüz. Ancak aynı zamanda *temsilde* güçten; işaretleme, atama ve sınıflandırma gücünden; sembolik güçten; *ritüelleşmiş* ihraçtan da bahsettik. Görünüşe göre, burada gücün sadece ekonomik sömürü ve fiziksel zorlama açısından değil, birini ya da bir şeyi belirli bir şekilde (belirli bir 'temsil rejimi' içinde) temsil etme gücü de

dahil olmak üzere, daha geniş kültürel ya da sembolik açıdan anlamamız gerekiyor. Klişeleştirmek, bu sembolik şiddet uygulamasının kilit unsurudur.

Avrupa'nın nasıl klişe bir 'Doğu' imajı oluşturduğunu konu alan çalışmasında Edward Said (1978) 'Oryantalizm'in, Yakın Doğu ülkelerinin gerçekte nasıl olduklarını yansıtmaktan çok uzak bir şekilde, Avrupa kültürünün Aydınlanma sonrası dönemde politik, sosyolojik, askeri, ideolojik, bilimsel ve hayali anlamda Doğu'yu yönetebilmek ve (hatta üretebilmek) için kullandığı *söylem* olduğunu öne sürer. Batı'nın Doğu üzerinde kurduğu hegemonya çerçevesinde, yeni bir bilgi nesnesinin, "akademide incelemek, müzede sergilemek, sömürge işinde yeniden inşa, insanlık ve evren hakkındaki antropolojik, biyolojik, dilbilimsel, ırksal ve tarihsel tezlerde teorik betimleme, kalkınma, devrim, kültürel kişilikler, ulusal ya da dinsel karakter konusundaki ekonomik ve sosyolojik örnekler için uygun karmaşık bir Doğu'nun ortaya çıktığını söyler" (s.7-8). Bu güç formu bilgiyle ya da Foucault'nun 'güç/bilgi' olarak adlandırdığı şeyin pratikleriyle yakından bağlantılıdır.



FİGÜR 4.22 Edwin Long, *Babil Evlilik Pazarı*, 1882.

ETKİNLİK 10

Oryantalizmin görsel temsildeki bir örneği için çok popüler bir resmin reprodüksiyonuna bakalım. Edwin Long imzalı Babil Evlilik Pazarı (Figür 4.22). Görsel sadece Doğu'yu tanımanın belirli bir yolunu ('gizemli, egzotik ve erotik Doğu' olarak) üretmekle kalmaz, aynı zamanda evlenmek üzere 'satılan' kadınlar sağdan sola doğru, artan 'beyazlık' sırasına göre dizilmiştir. En sondaki figür batı idealine, norma en fazla yaklaşandır; açık ten rengi bir aynadan yüzüne yansıyan ışıkla vurgulanmıştır.

Said'in Oryantalizm tartışması Foucault'nun güç/bilgi argümanıyla paraleldir: farklı temsil pratikleri (ilim, sergileme, edebiyat, resim, vs.) yoluyla, güç uygulamalarıyla (emperyalizm) fazlasıyla iç içe olan, diğerine dair *ırksal bilgi* formu (oryantalizm) üreten bir *söylem*.

Ancak ilginç bir şekilde Said, 'gücü' Foucault ile Gramsci'nin *hegemonya* fikri arasındaki benzerlikleri vurgulayacak şekillerde tanımlamaya devam eder:

O halde totaliter olmayan bütün toplumlarda belirli kültürel formlar diğerlerine baskın olur; bu kültürel liderlik formu Gramsci'nin, endüstriyel Batı'da kültürel yaşama dair bütün kavrayışlar için vazgeçilmez bir kavram olan hegemonya olarak tanımladığı şeydir. Oryantalizme kalıcılığını ve gücünü veren şey, hegemonya, daha doğrusu geçerli kültürel hegemonyanın sonucudur. Oryantalizm şundan uzak değildir... Avrupa fikrinden, Avrupalı olmayan diğer herkesin karşısında 'bizi' Avrupalılar olarak tanımlayan ortak kavramdan ve gerçekten de Avrupa kültüründeki ana içeriğin tam da o kültürü Avrupa'nın içinde ve dışında hegemonyacı yapan şey olduğu savunulabilir: Avrupalı olmayan insanlar ve kültürlerle kıyaslandığında Avrupalı kimliğini üstün gören fikir. İlave olarak, Avrupa'nın Doğu hakkındaki fikirlerinin hegemonyası da mevcuttur, bu fikirler, genellikle daha bağımsız bir düşünürün... konuya dair farklı bir görüş besleyebileceği olasılığını çiğneyerek Doğunun geriliği karşısında Avrupa'nın üstünlüğünü pekiştirir.

(Said, 1978, s.7)

Burada, 1. Bölümde yaptığımız *gücü* temsil sorularına dahil etme konusundaki tartışmayı da hatırlayın. Orada, *gücün* her zaman eşit olmayan ilişkiler koşulunda işlediğini söyledik. Tabii ki Gramsci 'sınıflar arasına' vurgu yaparken Foucault *herhangi* bir belirli özne ya da özne grubunu yerel, taktiksel bir seviyede işleyen güç kaynağı olarak tanımlamayı her zaman reddetti. Bunlar iki güç teorisyeni arasındaki önemli farklardır.

Ancak ikisi arasında önemli benzerlikler de vardır. Gramsci'ye göre (tıpkı Foucault'ya göre olduğu gibi) güç aynı zamanda bilgi, temsil, fikirler, kültürel liderlik ve otoritenin yanı sıra, ekonomik kısıtlama ve fiziksel zorlamayı da içerir. İkisi de "gücün sadece baskı ya da zorlama anlamında düşünerek

elde edilemeyeceğinde hemfikirdir: güç aynı zamanda baştan çıkartır, talep eder, ikna eder, rıza kazanır. Güç, yalnızca bir grubun, *yukarıdan aşağıya* doğru hükmetme yoluyla alt seviyedeki bir gruba gücünü yayarak iktidarı tekelinde tutması şeklinde düşünülemez. Döngüsü içinde hükmedeni *ve* hükmedileni içerir. Homi Bhabha'nın Said hakkında belirttiği gibi, "Öznelleştirmeyi... egemen olunan özne için Oryantalist ya da sömürgeci söylem içine yerleştirme olarak, egemen olanın da stratejik olarak içine yerleştirildiğini varsaymadan düşünmek zordur" (Bhabha, 1986a, s.158). Güç sadece kısıtlamak ve önlemekle kalmaz, aynı zamanda üretir. Yeni söylemler, yeni bilgi türleri (örn. Oryantalizm), yeni bilgi nesneleri (Doğu) üretir; yeni pratikleri (sömürgeleştirme) ve kurumları (sömürge hükümeti) şekillendirir. Bu üretim hem mikro seviyede (Foucault'nun 'iktidarın mikrofiziği') hem de daha kapsamlı stratejiler şeklinde işler. Ve her iki teorisyene de göre, güç her yerde bulunur. Foucault'nun ısrar ettiği gibi, güç döngüseldir.

Gücün döngüselliği, özellikle temsil bağlamında önemlidir. Buradaki argüman, herkesin (güçlü ve güçsüz olan) *eşit şekilde olmasa da* gücün döngüsüne kapıldığıdır. Hiç kimse (ne görünürdeki kurban ne de onun temsilcileri) hareket alanı dışında tam olarak ayakta kalamaz. (Burada Paul Robeson'un örneğini düşünün.)

4.2 Güç ve Fantezi

Gücün bu 'döngüselliğine' iyi bir örnek, siyah maskülenliğinin ırksal bir temsil rejimi içinde temsil edilme şekliyle ilgilidir. Kobena Mercer ve Isaac Julien (1994) siyah maskülenliğinin temsilinin 'kölelik, sömürgecilik ve emperyalizm geçmişlerinde ve onlar yoluyla şekillendiğini' savunur.

Robert Staples (1982) gibi sosyologların öne sürdüğü şekilde, beyaz erkek köle sahibi tarafından uygulanan 'ırksal' gücün başlıca özelliği, otorite, aile sorumluluğu ve mülkiyet hakkı gibi belirli maskülen özellikleri siyah erkek kölelere atfetmeyi reddetmekti. Böyle ortak tarihsel deneyimler yoluyla siyah erkekler fiziksel güç, cinsel hüner ve tabi tutuldukları baskıcı ve şiddetli ikincil kılma sistemine karşı hayatta kalma yöntemi olarak kontrolü elinde tutma gibi belirli ataerkil değerleri benimsedi.

Dolayısıyla, 'maço' tutum kodunun dahil edilmesi, beyaz efendiyle ilişkili olarak güçsüzlük ve bağımlılık koşuluna karşı bir miktar gücü geri kazanma yöntemi olarak anlaşılabilir. Egemen klişe (modern İngiltere'de) siyah genç erkekleri 'haydut' ya da 'asi' imajına sahip olarak yansıtır... Ama bu temsil rejimi hegemonya içinde yeniden üretilmiş ve sürdürülmüştür çünkü siyah erkekler, ilk başta siyah toplumlara muamele şeklini karakterize eden saldırganlık ve şiddete karşı bir savunma yöntemi olarak 'sertliğe' başvurmak zorunda kalmışlardı... Gerçeklik ve temsil arasındaki bu döngü ideolojik ırkçılık kurgularını ampirik olarak 'doğru' kılar. Daha doğrusu, egemen gerçek rejimi içinde siyah maskülenlik etrafında anlam tanımlaması, anlayışı ve inşası konusunda bir mücadele söz konusudur.

(Mercer ve Julien, 1994, s.137-8)

Kölelik süresince, beyaz köle sahibi sıklıkla erkek siyah köleyi bütün sorumluluk sembolleri, babalık ve aile otoritesinden yoksun bırakıp ona bir çocuk gibi davranarak üzerinde otorite uyguladı. Farkın bu 'çocuklaştırılması' hem kadınlar hem de erkekler için yaygın bir temsil stratejisidir. (Kadın atletlerden hâlâ yaygın bir şekilde 'kızlar' olarak bahsedilir. Ve ABD'nin güneyinde yetişkin siyah erkeklere 'Oğlum!' olarak seslenme alışkanlığından çok yakın bir geçmişte vazgeçildi, bu pratiğe Güney Afrika'da hâlâ rastlanır). Çocuksulaştırmak, aynı zamanda siyah erkekleri sembolik olarak 'hadım etme' (onu 'maskülenliğinden' yoksun bırakarak) şekli olarak da görülebilir ve daha önce de gördüğümüz gibi, beyazlar sıklıkla *hem korktukları hem de gizlice imrendikleri* siyah erkeklerin aşırı cinsel iştahı ve becerisi hakkında fantezi kurar; tıpkı siyah kadınların şehvetli, seks düşkünü karakteri hakkında yaptıkları gibi. Yurttaşlık Hakları Hareketi'ne kadar (Jordan, 1968) Güney eyaletlerinde siyah erkeklerin linç edilmesine getirilen yaygın 'mazeret' sözde tecavüz iddialarıydı. Mercer'in gözlemlediği gibi, "Büyük siyah penis fantezisi, ırkların karışması endişesi, öjenik kirlenme ve ırksal yozlaşma beyaz erkeklerin ırksal saldırganlık ritüelleri yoluyla dışa vurulduğundan, sadece beyaz kadınlığa değil, medeniyetin kendisine duyulan korkuyu yansıtır: Siyah erkeklerin Amerika tarihinde linç edilmesi, her zaman başkası'nın 'garip meyvesi'nin gerçek anlamıyla hadım edilmesini içeriyordu" (1994a, s.185).

Sonuçlar sıklıkla şiddetliydi. Yine de örnek, temsil ve klişeleştirmenin güç ve *belirsizlik* (çift yüzlü doğası) döngüselliğini ön plana çıkartıyor. Staples, Mercer ve Julien'in bize hatırlattığı gibi, siyah erkekler bazen bu çocuksulaştırmaya, sonuçta klişeleştirilmelerine yarayan bir tür tersine hiper-maskülenlik ve süper-cinsellik karikatürünü benimseyerek yanıt verdi. 'Çocuk gibi' davranılan bazı siyahlar, 'maço' agresif bir maskülen tarzı benimseyerek tepki gösterdi. Ama bu, sadece beyazlar arasında siyahların kontrol edilemez ve aşırı cinsel doğasına dair fanteziyi doğrulamaya yaradı (bkz. Wallace, 1979). Dolayısıyla, 'kurbanlar' klişeye sıkışıp kalarak, karşı çıkmaya ve reddetmeye çalıştıkları özellikleri farkında olmadan doğrulayabilirler.

Bu paradoksal görünebilir. Ama kendi içinde 'mantığı' vardır. Bu mantık aynı zamanda iki farklı seviyede çalışan temsile bağlıdır: bilinçli ve aleni bir seviye ile bilinçsiz ve bastırılmış bir seviye. Birinci seviye genellikle ikinci seviye için yerinden edilmiş bir 'kılıf' görevi görür. Beyazlar arasındaki bilinçli tutum ("Siyahlar gerçek bir erkek değil, sadece basit çocuklardır") daha derinde yatan, daha tedirgin edici bir fantezi için ("Siyahlar, beyazlardan daha fazlasına sahip olan ve cinsel açıdan doymak bilmeyen, gerçekten süper erkeklerdir") bir 'kılıf' ya da örtbas etme çabası olabilir. İkinci düşünceyi açıkça ifade etmek uygunsuz ve 'ırkçı' olabilir ama fantezi çoğunun zihninde mevcuttur ve yerleşmiştir. Bu yüzden siyahlar 'maço' tarzda davranınca, klişeye meydan okuyor (sadece birer çocuk oldukları klişesi) gibi görünürler ama bu süreçte klişenin gerisinde yatan ya da 'derindeki yapısı' olan fanteziyi (siyahlar agresiftir, cinsellik düşkünüdür) doğrulamış olurlar. Sonuçta siyahlar iki aşırı uç arasında bölünen klişenin ikili yapısına saplanmıştır ve sürekli ikisi arasında mekik dokumak, bazen aynı anda iki uç tarafından da temsil edilmek zorunda bırakılır. Yani siyahlar hem 'çocuksu' hem de 'cinsellik düşkünü'dür, tıpkı siyah gençlerin hem 'Sambo ahmakları' hem de 'hilekâr, tehlikeli vahşiler' ve daha yaşlı erkeklerin de hem 'barbar' hem de 'asil savaşçılar' –Tom Amcalar– olması gibi.

Önemli olan konu, klişelerin fantezide hayal edilen şey kadar 'gerçek' olarak algılanan şeyi de işaret etmesidir. Ve temsil pratikleri tarafından gözle görünür biçimde üretilen şey

hikâyenin sadece yarısıdır. Diğer yarısı (daha derin anlam) *söylenmeyen, hayali kurulan, ima edilen ama gösterilemeyen şeyde* yatar.

Buraya kadar 'klişeleştirmenin' kendi *poetikasına* (kendi çalışma şekline) ve *politikasına* (yetkili kılınma şekillerine) sahip olduğunu savunduk. Ayrıca bunun özel bir güç türü olduğunu da (kültür, bilgi üretimi, imgelem ve temsil kadar diğer yollarla da işleyen hegemonyacı ve söylemsel bir güç formu) öne sürdük. Dahası klişeleştirme *döngüseldir*: güç 'özneleri'ni olduğu kadar, güce 'tabi olanları' da işaret eder. Ama cinsel boyutun dahil edilmesi bizi 'klişeleştirmenin' başka bir açısına götürür: yani *fantezi* ve *yansıtmadaki* temeline, *bölme* ve *belirsizlik* etkilerine.

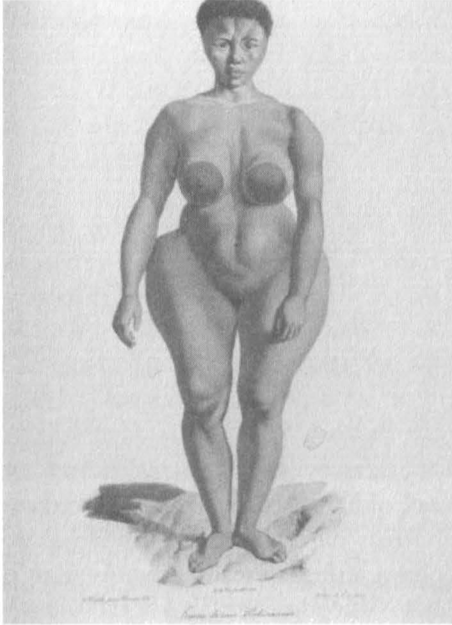
'Oryantalizm'de Said 'bir "Doğulu'nun kim ya da ne olduğuna dair genel fikrin sadece ampirik gerçeklik değil, arzular, bastırmalar, yatırımlar ve yansıtmalar serisi tarafından yönetilen detaylı bir mantığa göre" ortaya çıktığını vurguladı (1978, s.8). Ama bu 'arzular, bastırmalar, yatırımlar ve yansıtmalar' nereden gelir? *Fantezi* ırksal temsil pratiklerinde ve stratejilerinde ne rol oynar? Irksal temsillerin ardında yatan fanteziler gösterilemez ya da 'konuşmasına' izin verilmezse, nasıl ifade edilirler? Nasıl 'temsil edilirler'? Bu bize fetişizm olarak bilinen temsil pratiğini işaret eder.

4.3 Fetişizm ve Onaylamamak

Somut bir örnek yoluyla, temsil ve klişeleştirme hakkındaki argümanı özetleyerek fantezi ve fetişizme dair bu soruları keşfedelim.

Daha sonradan yazdığı bir makalede Gilman, 1819'da Güney Afrika'nın Cape bölgesinden bir Boer çiftçisi ve bir doktor tarafından Afrika gemisiyle İngiltere'ye getirilen ve yıllar boyunca düzenli olarak Londra ve Paris'te sergilenen 'Hottentot Venüsü' olarak tanınan Afrikalı kadın Saartje (ya da Sarah) 'vakası'ndan bahseder (Figür 4.23). İlk 'performanslarında' kadın vahşi bir hayvan gibi yüksek bir sahneye çıkartılıyor, emredildiğinde kafesine girip çıkıyor, 'bir insandan çok zincire vurulmuş bir ayıya benziyor'du (alıntı The Times, 26 Kasım 1810, Lindfords, yayımlanmamış makale). Bu, halk arasında büyük bir heyecan yaratmıştı. Saartje, sonradan Manchester'da vaftiz edildi, bir Afrikalıyla evlendi ve iki çocuğu oldu,

Hollandaca konuşuyordu ve biraz İngilizce öğrendi; Chancery'de onu istismardan korumak için açılan bir davada 'baskı altında olmadığını' ve 'İngiltere'de olmaktan mutlu olduğunu' beyan etti. Ardından Paris'te tekrar ortaya çıkıp halk üzerinde büyük bir etki yarattı ve 1815'te çiçek hastalığından ölene kadar orada yaşadı.



FİGÜR 4.23 'Hottentot Venüsü' – Saartje Baartman.

OKUMA C

Öncelikle, bu bölümün sonundaki Okuma C'de Sander Gilman'ın (1985) Difference and Pathology kitabından alınan, düzenlenmiş kısa 'Klişelerin derin yapısı' metnini okuyun.

Gilman'a göre klişeleştirmenin neden her zaman onun (a) 'iyi' ve 'kötü' nesnelerin bölünmesi ve (b) başkasına kaygı yansıtmak olarak adlandırdığı şeyi içerdiğini anladığınızdan emin olun.

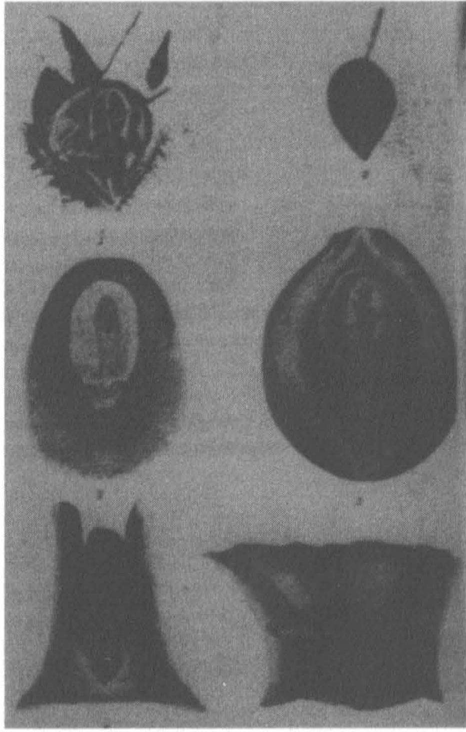
Saartje hem Londra'da hem de Paris'te iki farklı çevrede ünlü olmuştu: şarkılarda, karikatürlerde, illüstrasyonlarda, melodramlarda ve gazete raporlarında adı anılan popüler bir 'gösteri' olarak genel halk arasında ve onu ölçen, gözlemleyen,

çizimini yapan, hakkında makaleler yazan, model alan, balmumundan ve alçıdan kalıbını çıkartan, canlı ve ölü olarak anatomisinin bütün detaylarını mercek altına sokan natüralistler ve etnologlar arasında (Figür 4.24) popülerdi. Her iki izleyici grubunu da ona çeken şey sadece boyutu değil (sadece 136 santimetre boyundaydı) vücudundaki *aşırı yağ birikmesi* (Hottentot anatomisinin özelliği olan çıkık kalçaları) ve 'Hottentot önlüğü' olarak tanımlanan, 'cinsel organın manipülasyonunun neden olduğu, Hottentot ve Bushmen tarafından güzel kabul edilen' labia büyüklüğüdür (Gilman, 1985, s.85). Birinin kabaca ifade ettiği gibi, servetini arkasında taşıdığı söylenebilir çünkü Londra muhtemelen daha önce böyle iri kıçlı bir kâfir görmemiştir' (alıntı Lindfords, a.g.e. s.2).

Klişeleştirme, fantezi ve fetişizm konularıyla ilişkili olarak 'Hottentot Venüsü' örneğinden birkaç nokta seçmek istiyorum.

Öncelikle, 'farkı' işaret etme endişesini (takıntısı da denilebilir) not edin. Saartje Baartman 'farkın' sembolü haline geldi. Dahası, farkı 'patolojik bir hale getirildi': 'başkası' olmanın patolojik formu olarak temsil edildi. Sembolik olarak, Avrupalı kadınlara uygulanan etno-merkezci norma uymuyordu ve 'kadınların' nasıl olduğuna dair Batılı sınıflandırma sisteminin dışında kaldığından, 'diğeri' olarak inşa edilmek zorundaydı.

Şimdi de doğaya indirgenmesini, vücudundan oluşan göstereni gözlemleyin. Vücudu, mutlak 'diğeri' oluşuna ve dolayısıyla 'ırklar' arasında inkâr edilemez bir fark olduğuna canlı kanıt (gerçek) sağladığından, bir metin gibi 'okunuyordu'. Dahası, bir dizi kutuplaştırılmış, ikili karşıtlıklar yoluyla temsil edilerek ve gözlemlenerek 'tanındı'. 'İlkel'di, 'uygar' değildi, insan kültürüne ait değil doğanın düzenine asimile olmuştu ve dolayısıyla maymun ya da orangutan gibi vahşi hayvanlarla kıyaslanıyordu. Farkın bu doğallaştırılması her şeyden çok cinselliği ile gösteriliyordu. Vücuduna, vücudu da cinsel organlarına indirgenmişti. Şeylerin evrensel şemasında onun yerinin temel gösterenleri olarak konumlanmışlardı. Doğa ve kültür onda kesişiyordu, dolayısıyla biri diğerinin yerini alabilir, biri öbürünün yerine okunabilirdi. 'İlkel' cinsel organları olarak görülen şey onun 'ilkel' cinsel iştahıydı ve tam tersi de geçerliydi.



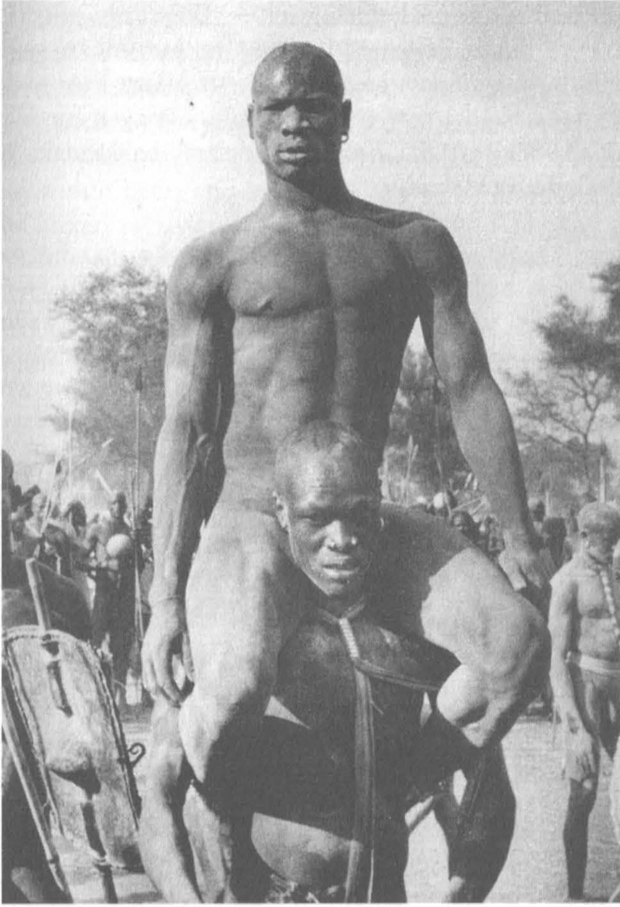
FİGÜR 4.24 ...'Anatomisinin bütün detayları': Cesare Lombroso ve Guillaume Ferraro'dan kadınlarda cinsel anormallikler, *La donna deliquente: la prostituta e la donna normale* (Torino, L. Roux, 1893).

Tüm bunların ardından, Saartje Baartman, indirgemeciliğin aşırı formuna maruz kaldı: özellikle pornografide, sıklıkla kadın vücutlarının, herhangi bir 'ırk'ın temsiline uygulanan bir strateji. Her bir 'parçası' özselleştirmeci ve indirgemeci bir şekilde, 'bireyin tamamının patolojik bir özeti' olarak korunarak sunuluyordu (Gilman, 1985, s.88). Musée De L'Homme'da saklanan model ve kalıplarında kadın, gerçek anlamıyla bir dizi ayrı nesnelere, bir şeye ('cinsel parçalardan oluşan bir koleksiyona') dönüştürüldü. Bir tür sembolik sökülme ya da *parçalarına ayrılma* işlemine uğradı – hem erkek hem de kadın pornografisinden alışkın olunan bir diğer teknik. Burada Franz Fanon'un *Black Skin, White Masks*'ta bir siyah erkek olarak beyaz insanın bakışından parçalarına ayrıl-

mış hissetme şeklini anlatışını hatırlıyoruz: "Diğerlerinin bakışları beni yerime sabitledi, tıpkı bir boyayla sabitlenen kimyasal solüsyon gibi. Öfkelenmiştim, açıklama istedim. Hiçbir şey olmadı. Öfkeden patladım. Şimdi parçalar başka bir ben tarafından tekrar bir araya toplandı" (1986, s.109). Saartje Baartman 'bir kişi' olarak var olmaz. İlgili parçalarına bölünmüştür. 'Fetişleştirilmişti': bir nesneye dönüşmüştü. Bu bir parçanın bütünün, bir *öznenin* yerine geçmesi (bir nesne, organ, vücudun bir kısmı) çok önemli bir temsil pratiğinin etkisidir, *fetişizmdir*.

Fetişizm, bizi, fantezinin temsile müdahil olduğu bir yere götürür; temsilde gösterilen ya da görülen şeyin ancak görülemeyen, gösterilemeyen şeyle ilişkili olarak anlaşılabildiği seviyeye. *Fetişizm*, bir nesnenin yerini tehlikeli ve güçlü ama yasak bir gücün almasını içerir. Antropolojide fetişizm, bir Tanrının güçlü ve tehlikeli ruhunun bir nesnenin (bir tüy, bir çubuk parçası, hatta bir komünyon ekmeği) yerini alma şekli ve ardından yerini aldığı şeyin ruhsal gücüyle yüklenmesi anlamına gelir. Marx'ın 'eşya fetişizmi' kavramında, işçinin canlı emeğinin yeri alınmış ve şeylere (işçilerin ürettiği ama başka birine aitlermişçesine satın almak zorunda kaldıkları eşyalar) karışmıştır. Psikanalizde 'fetişizm' 'eksik' fallusun yerini alan şey olarak tarif edilir, tıpkı cinsel içgüdü vücudun başka bir parçasına taşındığında olduğu gibi. O zaman yerine geçen şey erotize olur, gerçekte yöneldiği nesnede ifade bulamayan cinsel enerji, güç ve arzuyla yüklenir. Temsilde *fetişizm* bütün bu anlamlardan ödünç alır. Aynı zamanda *yerinden edilmeyi* de içerir. Fallus temsil edilemez çünkü yasaktır, tabudur. Hepsi de güçlü bir şekilde fallusla bağlantılı olan cinsel enerji, arzu ve tehlike, onun yerini alan vücudun başka bir parçasına ya da başka bir nesneye aktarılır.

Bu mecaza mükemmel örnek, İngiliz belgeselci George Rodger'ın hazırladığı bir fotoğraf kitabından alınan iki Nuba güreşçisinin fotoğrafıdır (Figür 4.25). Bu görsel, Hitler'in 1934 yılındaki Nürnberg davaları (*Triumph of the Will*) ve 1936 Berlin Olimpiyatları (*Olympiad*) hakkındaki filmleriyle büyük ün kazanan eski Nazi film yönetmeni Leni Riefenstahl'ın *Die Nuba* isimli kitabının arka kapağında, bir saygı gösterisi olarak kullanıldı.



FİGÜR 4.25 Nuba güreşçileri, George Rodger'ın fotoğrafı.

Gilman (1985) 'Hottentot Venüsü'nde benzer bir ırksal fetişizm örneğini tarif ediyor. Burada izleyicilerin cinsel hedefi, onların gerçekte saplantılı olduğu genital organlarından, kalçalarına taşınmıştı. "Kadın cinselliği kalçaların imajıyla bağlantılı ve buna en iyi örnek olabilecek kalçalar Hottentot'unkiler" (s.91).

Daha önce de söylediğimiz gibi, fetişizm **onaylamamayı** içerir. Onaylamama, güçlü şehvet ya da arzunun hem *müsamaha* gördüğü hem de *inkâr* edildiği stratejidir. Tabu olan şeyin yeri değiştirilmiş bir temsil formu bulmayı başardığı yerdir.

Homi Bhabha'nın gözlemlediği gibi, "Biri resmi, diğeri gizli; biri arkaik, diğeri ilerici; biri köken mitine imkân sağlayan, diğeri fark ve ayrılmayı içerek iki karşıt inancı aynı anda benimseme olasılığına izin veren, temsilci olmayan bir bilgi türüdür" (1986a, s.168). Freud, 'Fetişizm' hakkındaki harika makalesinde şöyle yazdı:

> ...fetiş, küçük erkek çocuğunun bir zamanlar inandığı ve bize tanıdık gelen nedenlerle vazgeçmek istemediği, kadının (annenin) penisinin yerini alan şeydir. [Erkek] çocuğun kadınların fallusu olduğuna yönelik inancını değiştirmeden koruduğu doğru değildir. İnancı sürdürür ama aynı zamanda ondan vazgeçmiştir. İstenmeyen algının ağırlığı ve karşıt dileği arasındaki çatışmada, bir anlaşmaya varılır. Evet, zihninde her şeye rağmen kadının bir penisi vardır ama penis artık eskiden olduğu gibi değildir. Yerini başka bir şey almıştır, yerine vekalet atanmıştır.
>
> (Freud, 1977/1927, s.353)

Freud'un fetişizmin kökenini erkek çocuğun hadım edilme endişesine bağlamasının, bu mecaza kalıcı bir erkek merkezli fantezi damgası vurduğunu not etmemiz gerek. Freud'un ve ondan sonra gelen çok sayıda psikanalistin kadın fetişizmini kuramlaştırmakta başarısız olmaları kapsamlı bir eleştirinin konusu oldu (bkz. *diğerlerinin yanı sıra*, McClintock, 1995).

Yani, bir temsil stratejisi olarak fetişizmin genel mantığını izlersek, Nuba güreşçisi hakkında şunları söyleyebiliriz: "Yasak olsa da güreşçinin cinsel organına *bakabilirim* çünkü artık eskiden olduğu şey değil. Yerini diğer güreşçinin başı aldı." Böylece, Leni Riefensahl'un Rodger'ın çektiği Nuba güreşçileri fotoğrafını kullanması hakkında, Kobena Mercer şu yorumda bulunur: "Riefenstahl Doğu Afrikalı insanlara olan hayranlığının onların 'kültürüne' duyduğu ilgiden değil... George Rodger'ın iki Nuba güreşçisi fotoğrafından kaynaklandığını kabul ediyor. Bu anlamda, bir etnografik röntgencilik için kullandığı antropolojik mazeret, bu kayıp görseli tekrar tekrar görme arzusunu detaylandırma ve rasyonelleştirme çabasından başka bir şey değil" (1994a, s.187).

O halde fetişizm, her iki şekle de sahip olmak için bir strateji: tabu, tehlikeli ya da yasak zevk ve arzu nesnesini hem temsil etmek hem de etmemek için. Bu, bize, Mercer'in 'mazeret'

dediği, başta bir 'göstermelik hikâye' olarak adlandırdığımız şeyi sağlar. 'Hottentot Venüsü' örneğinde bakışların cinsel organlardan kalçalara doğru nasıl kaydığını gördük ama bu, aynı zamanda bu izleyenlerin bakışlarının cinsel içeriğini reddederken *bakmaya devam etmelerine* imkân sağlar. Etnoloji, bilim, anatomik kanıt arayışı burada gayri meşru arzunun işlemesine imkân sağlayan 'göstermelik' reddetme görevini görür. Çifte odağın (bakmak ve bakmamak) sürdürülmesini, çelişkili bir arzunun tatmin edilmesini sağlar. Farklı, iğrenç, 'ilkel', deforme olarak tanımlanan şey aynı zamanda takıntılı bir şekilde zevk verir ve bakışları üzerine çeker *çünkü* gariptir, 'farklıdır', egzotiktir. Bilim insanları 'hepsinin bilim, objektif bilgi, etnolojik kanıt, gerçek arayışı adına yapıldığı' yönündeki geçerli mazerete dayanarak Saartje Baartman'ın çıplak bedenine herkesin içinde bakabilir, onu inceleyebilir ve gözlemleyebilir, anatomisini en küçük detayına kadar sınıflandırabilir ve parçalara ayırabilir. Foucault'nun bilgi ve gücün bir 'gerçek rejimi' yarattığını söylerken kastettiği buydu.

Yani sonuç olarak fetişizm kontrolsüz bir *röntgenciliği* yetkilendirir. 'Hottentot Venüsü'nü gözlemleyenlerin (çoğu erkekti) 'bakışı'nın tarafsız olduğunu savunabilecek fazla kişi yoktur. Freud'un (1977/1927) savunduğu gibi, 'bakmakta' çoğunlukla cinsel bir unsur, bakışın erotikleşmesi mevcuttur (5. Bölümde detaylandırılan bir argüman). Bakmak çoğunlukla gayri meşru keyif ve tatmin edilemeyen bir arzunun kabullenilmemiş bir arayışı ile harekete geçer. "Görsel izlenimler libidinal tahrikin en sık gerçekleştiği yol olmaya devam eder" (a.g.e. s.96). Bakmaya devam ederiz, görecek daha fazla bir şey olmasa bile. Bakmaktan alınan keyfin bu saplantılı gücüne 'skopofili' adını verdi. Freud ancak "Ağır basan iğrenmeyle bağlantılı olarak sadece cinsel organlarla sınırlıysa... ya da normal cinsel amaca hazırlık olmak yerine onun yerini alıyorsa" bunun sapkınlık olduğunu öne sürer (a.g.e. s.80).

Dolayısıyla röntgencilik, teleskopuyla 'Hottentot Venüsü'nü gözlemleyen beyaz beyefendiyi gösteren Alman karikatüründe mükemmel bir şekilde yakalanmıştır (Figür 4.26). Görülmeden sonsuza kadar bakabilir. Ama Gilman'ın belirttiği gibi, ne kadar bakarsa baksın, kadının 'kalçalarında başka bir şey göremez' (s.91).



FİGÜR 4.26 Hottentot Venüsü'nü bir teleskoptan seyreden adamı gösteren Alman karikatürü, 19. yüzyılın başları.

5. IRKSALLAŞTIRILMIŞ BİR TEMSİL REJİMİNE İTİRAZ ETMEK

Şimdiye kadar farklı dönemlere ait Batılı popüler kültürlerde ırksal temsillerin arşivinden bazı örnekleri inceledik (1, 2 ve 3. kısımlar); farklılık ve 'başkası olmak'la ilişkili temsil pratiklerini analiz ettik (özellikle 4. kısımda). Açılış sayfamızda yer alan son soru grubuna geri dönmenin zamanı geldi. Egemen bir temsil rejime karşı çıkılabilir mi? Egemen temsil rejimi reddedilebilir ya da değiştirilebilir mi? Temsil sürecini altüst etmeye başlayacak karşı stratejiler nelerdir? Örneklerimizde bol miktarda bulunan ırksal farkı temsil etmenin 'negatif' yollarının yerine 'pozitif' bir strateji yerleştirilebilir mi? Etkili stratejiler nelerdir? Ve teorik temelleri nelerdir?

Teorik olarak, bu soruları sormamıza imkân sağlayan argümanın, *anlamın asla nihai olarak sabitlenemeyeceği* önermesi (çeşitli yerlerde ve çeşitli şekillerde tartıştık) olduğunu hatırlatmama

izin verin. Anlam temsil yoluyla sabitlenebilseydi, o zaman hiçbir değişiklik ve dolayısıyla karşı strateji ya da müdahale olmazdı. Tabii ki anlamı sabitlemek için hummalı bir çaba gösteririz: klişeleştirme stratejilerinin, bir süreliğine dikkate değer bir şekilde başarı kazanarak yapmaya çalıştığı şey tam da budur. Ama sonuç olarak anlamlar kayıp oynamaya başlar, sürüklenir, bükülür ya da yeni yönlere kayar. Yeni anlamlar, eskilerin üzerine yerleşir. Kelime ve görseller, kimsenin mutlak olarak kontrol edemediği çağrışımlar taşır ve bu marjinal ya da gömülü anlamlar yüzeye çıkarak farklı anlamların inşa edilmesine, farklı şeylerin gösterilmesine ve söylenmesine imkân sağlar. 1.2. kısımda size Bakhtin ve Volosinov'un çalışmasından bahsetmemizin nedeni bu. **Kod-çevrimi** olarak bilinen pratiğe, var olan anlamı alıp onu yeni anlamlara tahsis ederek güçlü bir destek vermişlerdi. (ör. 'Siyah Güzeldir').

1960'lardan, yani temsil ve güç sorunları ırkçılık karşıtı politikalarda ve diğer sosyal hareketlerde merkezi bir konum edindiğinden beri bir dizi farklı *kod-çevrimi* stratejisi benimsendi. Burada sadece üçüne göz atacak kadar yerimiz var.

5.1 Klişeleri Tersine Çevirmek

Amerikan sinemasında ırksal klişelere dair gerçekleştirdiğimiz tartışmada Sidney Poitier'ın belirsiz konumunu tartıştık ve 1950'lerde ABD film yapımında *ırkların birleşmesini destekleyen* bir stratejiden bahsettik. Bu stratejinin bedeli, söylediğimiz gibi, ağır oldu. Siyahlar ana akıma giriş yapabildi ama beyaz imajını üstlenmeleri ve beyaz stil, tarz ve davranış kurallarını benimsemeleri koşuluyla. Yurttaşlık Hakları hareketinin ertesinde, 1960'lar ve 70'lerde, siyah kültürel kimliğine yönelik çok daha saldırgan bir onaylama, farka yönelik pozitif bir tutum ve temsil konusunda mücadele söz konusuydu.

Bu karşı devrimin ilk meyvesi, *Sweet Sweetback's Baadasss Song* (Martin Van Peebles, 1971) ve Gordon Parks'ın gişede büyük başarı kazanan *Shaft*'ıyla başlayan bir dizi filmdi. Sweet Sweetback'te Van Peebles, normalde negatif klişeler olan bütün karakteristiklere pozitif yaklaşır. Siyah kahramanını, yoksul siyah getto sakinlerinin yardımıyla polisten başarıyla yakasını kurtaran, bir polis arabasını ateşe veren, bir diğerine bilardo ıskatası saplayan, Meksika sınırına doğru kaçan, cinsel gücünü

her fırsatta kullanan ve sonunda ekrana karalanan bir mesajla ('BELALI BİR ZENCİ BİRAZ ALACAK TOPLAMAYA GELİYOR'), bütün sorunlardan sıyrılan bir profesyonel serseri olarak yaratıı. *Shaft* sokaklara yakın olan ama siyah yeraltı dünyasıyla, siyah militanlardan oluşan bir çeteyle ve Mafya'yla mücadele eden, siyah bir haraççının kızını kurtaran siyah bir dedektifi konu alıyordu. Ancak *Shaft*'ı öne çıkaran özelliği, dedektifin beyazlara yönelik hiçbir hürmet duygusuna sahip olmamasıydı. Şık bir apartmanda yaşayan, rahat ama pahalı kıyafetler giyen kahraman "yalnız bir süper-zenci, beyaz düzenin pahasına eğlenen zarafet ve ihtişam adamı olarak sunulmuştu. Siyah kadınların, beyazlarla seksin, kolay para kazanmanın, kolay başarının, ucuz 'ot'un ve diğer zevklerin peşinde şiddet dolu bir hayat yaşamış, şiddet yanlısı bir adamdı" (Cripps, 1978, s.251-4) Bir polis nereye gittiğini sorduğunda Shaft şu yanıtı verir: "Seks yapmaya gidiyorum. Sen nereye gidiyorsun?" *Shaft*'ın hızlı başarısını aynı kalıptan çıkan bir dizi film izledi. Yine Parks'ın imzasını taşıyan, genç ve siyah bir kokain satıcısı olan Priest'in emekli olmadan önce büyük bir satış gerçekleştirmeyi başardığı, bir dizi şiddet olayını ve cinsel ilişki macerasını tamamlayıp sonunda zengin ve mutlu bir erkek olarak Rolls Royce'uyla uzaklaştığı *Superfly* bu filmlerden biriydi. Daha sonradan da aynı modele ait (örn. *New Jack City*), merkezinde (Rap şarkıcılarının söyleyeceği gibi) 'belalı siyah erkeklerin' yer aldığı çok sayıda film yapıldı.

Bu filmlerin, özellikle siyah izleyicilere (onlarla sınırlı olmasa da) yönelik çekiciliğini kolayca görebiliriz. Kahramanların beyazlarla ilişki kurma şekillerinde, eski hürmetin ya da çocuksu bağımlılığın dikkate değer bir şekilde eksik olduğunu, bu özelliklerin bilinçli bir şekilde tersine çevrildiğini çok açık. Birkaç bakımdan bunlar 'intikam' filmleridir: izleyiciler siyah karakterlerin 'Beyaz'a karşı kazandığı zaferlerden çok keyif alıyor, sorunlardan yakayı kurtarmasını seviyordu! Ahlaki oyun alanı olarak adlandırılabileceğimiz şey eşitlenmiştir. Siyahlar ne her zaman beyazlardan kötü ne de her zaman onlardan iyidir. Olağan insan şekillerine sahiptir: iyi, kötü ve umursamaz. Zevkleri, stilleri, tavırları, ahlakları, nedenleri konusunda sıradan (beyaz) ortalama Amerikalılardan farklı değildirler. Sınıf terimiyle bahsedecek olursak, en az beyaz

benzerleri kadar 'karizmatik', 'varlıklı' ve bakımlı olabilirler. Ve 'yerleri' getto, sokak, polis merkezi ve uyuşturucu baskınından oluşan tanıdık gerçek yaşam sahneleridir.

Daha karmaşık bir seviyede, bu prodüksiyonlar siyahları ilk kez popüler sinema türlerinin (suç ve aksiyon filmleri) merkezine yerleştirdiler ve böylece 'mitsel' yaşam olarak adlandırabileceğimiz şey ve Amerikan sinema kültürü için vazgeçilmez kıldı: belki de bu, 'gerçekliklerinden' daha da önemlidir. Bu yüzden popüler hayata dair ortak fantezilerin geliştiği yer burasıdır ve siyahların dışarıda bırakılması onları değişik, farklı kılmış, 'resmin dışına' yerleştirmiştir. Onları ünlü statüsünden, kahraman karizmasından, ihtişam ve *film noir*'ın yaşlı özel dedektif, suç ve polis maceraları, kentli varoş 'aşk hikâyeleri' ve gettonun beyaz kahramanlarına uygun bir şekilde özdeşleşme zevkinden mahrum bıraktı. Bu filmlerle siyahlar kültürel ana akıma (bir intikam eşliğinde) vardılar!

Bu filmler, popüler klişelerin evrimini tersine çevirerek dikkate değer bir tek amaçlılıkla bir karşı strateji yürüttü. Ve bu stratejinin gişe başarısı, izleyicilerin özdeşleşmesini sağlayabileceğini kanıtladı. Siyah izleyiciler onları çok sevdi çünkü siyah aktörleri 'kötü' rollerin yanı sıra gösterişli ve 'kahramanca' rollere de seçiyorlardı; beyaz izleyiciler de onlardan çok hoşlandı çünkü popüler sinema türlerinin bütün unsurlarını içeriyorlardı. Yine de bazı eleştirmenler arasında, bir temsil karşı stratejisi olarak başarılarına dair değerlendirme daha karışık bir hal aldı. Çoğu tarafından 'blaxploitation'[1] filmleri olarak görüldüler.

ETKİNLİK 11
Neden bu şekilde görüldüklerine dair bir tahminde bulunabilir misiniz?

Klişeyi tersine çevirmek, onu altüst etmek ya da yok etmek anlamına gelmek zorunda değildir. Bir klişenin dışına çıkabilmek (siyahlar yoksuldur, çocuksudur, itaatkârdır, her zaman hizmetkâr olarak görülürler, her zaman 'iyidirler', hizmetçi pozisyonundadırlar, beyazlara hürmet gösterirler, asla kahraman değildirler, ihtişam, keyif ve cinsel ve ekonomik ödüller-

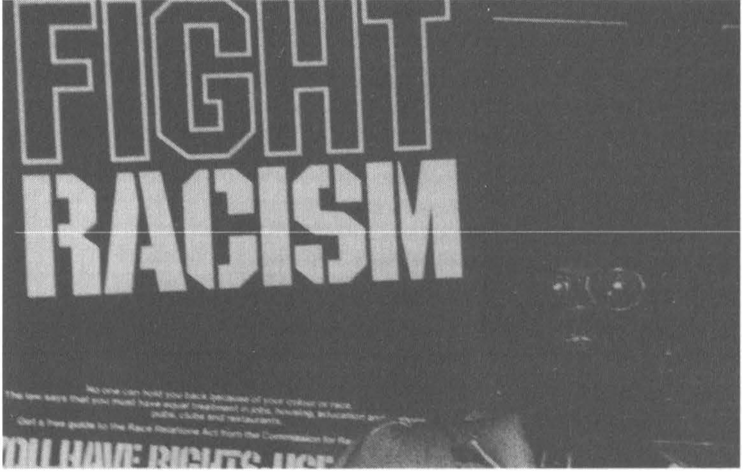
[1] Hedef kitlesi Afrika kökenli Amerikalılar olan, 70'lerde popüler olmuş bir tür -çn.

den uzaktırlar), 'başkası' klişesine yakalanmaları anlamına gelebilir (siyahların tek amacı paradır, beyazlara patronluk taslamayı severler, önlerine çıkan ilk kişiye şiddet uygularlar, 'kötü'dürler, kolay para kazanırlar, uyuşturucu, suç ve rasgele sekse düşkündürler, 'Süper zenciler' gibi iş görür ve *her zaman paçayı sıyırırlar!*). Bu, önceki listenin yerini alabilir ve kesinlikle hoş karşılanan bir değişikliktir. Ama ırksal klişeleştirmenin ikili yapısının çelişkilerinden kaçamaz; Mercer ve Julien'in 'siyah erkek kimliklerinin tarihsel ve kültürel olarak inşa edildiği' 'karmaşık güç ve itaat diyalektikleri'ni çözmez (1994, s.137). Siyah eleştirmen Lerone Bennet 'ondan [*Sweet Sweetback* ...] sonra siyahları filmlerde asla aynı şekilde göremeyiz...' der. Ama bu filmlerin aynı zamanda 'ne devrimci ne de siyah', 'belirli antika beyaz klişelerinin' canlanmasına yarayan, hatta 'yaramaz ve tepkisel' olduğunu da düşündü. İşaret ettiği gibi, "kimse özgürlüğe giden yolunu mahvetmemiştir" (alıntı Cripps, 1978, s.248). Bu, geçmişe doğru bakıldığında, Yurttaşlık Hakları hareketi sırasında, bu filmlerin hiç şüphesiz yan ürün olduğu, siyah maskülenliğin ön plana çekilmesi hakkında yapılan bir eleştiri. Siyah feminist eleştirmenler, siyahların 1960'larda beyaz ataerk güce direnişine sıklıkla abartılı bir 'siyah maço erkek' stilinin benimsenmesinin ve siyah liderlerin siyah kadınlara yönelik cinsel saldırganlığın nasıl eşlik ettiğini işaret etti (Michele Wallace, 1979; Angela Davis, 1983; bel hooks, 1992).

5.2 Pozitif ve Negatif İmajlar

Irksal temsil rejimine karşı çıkmak için ikinci strateji, popüler temsile egemen olmaya devam eden 'negatif' imgelemin yerine, siyah insanlara, siyah yaşamına ve kültürüne dair bir dizi 'pozitif' imaj yerleştirme denemesidir. Bu yaklaşım dengeyi kurma avantajına sahiptir. Temelinde farkın kabullenilmesi, hatta yüceltilmesi vardır. İkili zıtlığı tersine çevirir, alttaki terime öncelik verir, bazen negatif olanı pozitif şekilde okur: 'Siyah Güzeldir'. Küçük düşürülen şeyden pozitif bir özdeşleştirme inşa etmeye çalışır. Irksal temsil *çeşitliliğini* ve 'siyah olmanın' ne anlama geldiğinin *karmaşıklığını* büyük oranda genişletir, böylece önceki klişelerin indirgemeciliğine meydan okur. Güncel siyah sanatçıların ve görsel uygulamacı-

ların çalışmalarının çoğu bu kategoriye aittir. David Bailey'in 'Siyah temsilini yeniden düşünmek'te (1988) 'pozitif imajlara' dair getirdiği eleştirileri betimlemek için özel olarak çekilen fotoğraflarda, çocuklarına bakan siyah erkekler ve kamusal alanda siyasi olarak organize olan siyah kadınlar görürüz: bu görsellerin geleneksel anlamına farklı bir açı sağlarlar.



FİGÜR 4.27 Fotoğraf: David A. Bailey

Bu yaklaşımı desteklemek, dünyadaki çeşitliliği, farklılığı kabul etmek ve kutlamak demektir. Bir diğer örnek, çok sayıda farklı kültürden etnik modelleri, özellikle çocukları kullanan, ırksal ve etnik melezliğin imajlarını yücelten 'United Colors of Benetton' reklam dizisidir. Ama burada da eleştirmenlerin görüşleri karışıktır (Bailey, 1988). Bu görseller, zor sorulardan sıyrılarak ırkçılığın sert gerçeklerini liberal bir 'fark' karmaşasında eritiyor mu? Bu görseller, 'farkı' bir ürün satmak için bir gösteriye mi ait kılıyor? Yoksa herkesin farkı gittikçe artan bir şekilde çeşitli, kültürel açıdan çoğulcu bir dünyada kabul edip 'onunla birlikte yaşaması' ihtiyacı hakkında samimi bir siyasi iddia mı oluşturuyorlar? Sonali Fernando (1992) bu görsellerin "Her iki tarafı da etkilediğini öne sürer: bir yandan ırksal kimliği farkların yanı sıra benzerliklerin de karmaşık bir diyalektiği olarak sorunsallaştırmayı önerir ama diğer yandan bütün beyaz-olmayan kültürleri başkası olarak homojenleştirir".



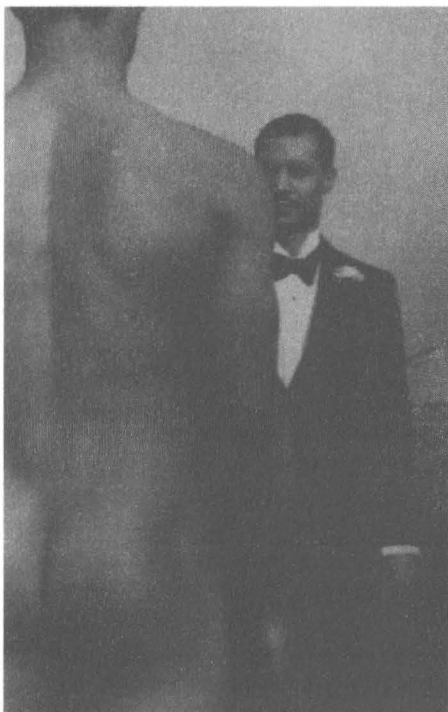
FİGÜR 4.28 Fotoğraf: David A. Bailey.

Pozitif/negatif stratejideki sorun, egemen temsil rejiminin büyük ölçüde negatif olan repertuvarına pozitif imajlar eklemenin 'siyah olmanın' temsil edilme şeklindeki çeşitliliği artırması ama negatif olanı yerinden etmesinin *şart olmamasıdır.* İkilikler yerinde kaldığından, anlam onlar tarafından çerçevelenmeye devam eder. Strateji ikiliklere meydan okur ama onların temelini çökertmez. Barış yanlısı, çocuklara bakan Rasta hâlâ ertesi günün gazetesinde egzotik ve şiddet yanlısı siyah klişe olarak görülebilir.

5.3 Temsilin Gözünden

Üçüncü karşı strateji, temsilin kendisinin karmaşıklığı ve müphemliği *içinde* konumlanır ve *onun içinden ona karşı çıkmaya* çalışır. Yeni bir *içerik* sunmaktan çok, ırksal temsillerin *formlarıyla* ilgilidir. Anlamın değişen, sabit olmayan karakterini kabul

eder, onunla birlikte çalışır ve eskiden olduğu gibi temsil üzerine bir mücadeleye girer, bir yandan da anlam asla nihai olarak sabitlenemeyeceğinden, hiçbir nihai zafer olamayacağını da kabul eder.



FİGÜR 4.29 Isaac Julien'in *Langston'u Aramak*'ından Hareketsiz, 1989.

Dolayısıyla temsil içinde güç ve itaat karmaşıklığına fazlasıyla bulaştığından siyah bedenden kaçınmak yerine, bu strateji bedeni temsil stratejilerinin ana alanı olarak pozitif anlamda ele alır ve klişelerin kendi kendilerine karşı işlemesini sağlamaya çalışır. 'Irk', toplumsal cinsiyet ve cinselliğin iç içe geçmesiyle açılan tehlikeli alandan kaçınmak yerine, siyah cinselliği *üzerinde çalışarak* ırksal farkın egemen toplumsal cinsiyet ve cinsel tanımlarına kasıtlı bir şekilde karşı çıkar. Siyahların sıklıkla ırksal bakış tarafından klişeleştirilerek sabitlenmesi gerektiğinden, 'bakmakla' ilişkili karmaşık duyguları reddetmek

çekici olabilir. Ancak bu strateji 'bakmakla' detaylı bir oyun oluşturur, ilgi yoluyla erotik boyutlarını 'garipleştirmeyi' umar – evet, tanıdık olmaktan çıkartmayı ve böylece genellikle gizli olanı açığa çıkartmayı (Figür 4.29). Mizah kullanmaktan çekinmez; örneğin komedyen Lenny Henry, Afrikalı-Karayipli karikatürlerindeki esprili abartılarla, bizi *karakterlerine* değil *karakterleriyle birlikte* gülmeye zorlar. Sonuçta, 'fetişizmin' yerinden edilen güç ve tehlikesini reddetmek yerine, bu strateji fetişizm mecazlarının kaçınılmaz bir şekilde uyandırdığı arzu ve müphemlikleri kullanmaya çalışır.

ETKİNLİK 12

Öncelikle Figür 4.30'a bakın.

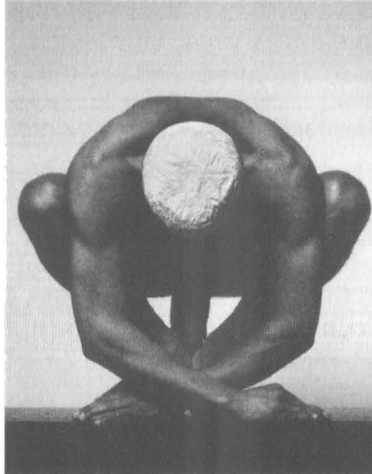
Ünlü bir gey, beyaz, Amerikalı fotoğrafçı olan ve siyah nü erkek modelleri konu aldığı teknik açıdan kusursuz çalışmaları bazen fetişizmle, kişisel zevk ve arzuları için sembolik olarak sahip olmak amacıyla siyah bedenleri parçalara ayırmakla suçlanan Robert Mapplethorpe'un çalışması.

Şimdi Figür 4.31'e bakın. ABD'de okuyup erken ölümüne dek Londra'da çalışan ve görselleri bilinçli bir şekilde fetişizm mecazlarını ve Afrika ve modernist motifleri kullanan gey, siyah, Yoruba fotoğrafçı Rotimi Fani-Kayode'nin çalışması.

1. Sizin görüşünüze göre, bu görseller her fotoğrafçı hakkında yukarıda belirtilen yorumları nereye kadar destekler?

2. Temsil mecazlarını aynı şekilde mi kullanıyorlar?

3. İzleyici üzerindeki etkileri (görselleri 'okuma'nızdaki) aynı mı? Değilse, fark ne?



FİGÜR 4.30 *Jimmy Freeman,* 1981, fotoğrafçı: Robert Mapplethorpe (Telif hakkı © 1981 Robert Mapplethorpe Mülkiyeti).



FİGÜR 4.31 *Sonponnol*, 1987, fotoğraf: Rotimi Fani-Kayode.

OKUMA D

Şimdi, Kobena Mercer'in Mapplethorpe'a karşı yukarıda özetlenen argümanı sunduğu 'Irksal fetişizmi okumak' makalesinden alınan kısa bölümü okuyun.

Aynı makalenin ikinci kısmında Mercer fikrini değiştirir. Mapplethorpe'un estetik stratejisinin fetişizmin çelişkili yapısından (farkı onaylarken aynı anda inkâr eden) faydalandığını savunur. Siyah bedene klişe 'beyaz' bakışın sabitliğini bozar ve tersine çevirir:

Siyahlar küçük görülmüş ve değersiz, çirkin ve insandışı olarak aşağılanmıştır. Ama göz açıp kapayana kadar beyazlar siyah bedenleri yüceltip kutsamaya başlamış, siyah özne ideal estetiğin simgesi olarak idealleştirilince şaşkınlık ve kıskançlığa boğulmuştur.

(Mercer, 1994, s.201)

Mercer şu sonuca varır:

... Irksal fetişizm okumasını, ırkçı fantezilerin bir tekrarı olarak değil, ırk ve cinselliğin kültürel temsillerinde söz konusu olan

belirsizliğin ruhsal ve sosyal ilişkilerini açığa çıkartmakla başlayan yapısökümcü bir strateji olarak tersine çevirmek gerekli hale gelmektedir.

(a.g.e. s.199)

ETKİNLİK 13
Mercer'in Mapplethorpe'un eserindeki fetişizme dair iki okumasından hangisini daha ikna edici buluyorsunuz?

Sorularıma 'doğru' yanıtlar bulmayı beklemeyin çünkü mevcut değiller. Konu yorumlama ve değerlendirmeye bağlı. Onları, bir pratik olarak temsilin karmaşıklık ve belirsizliği hakkındaki konuyu açıklığa kavuşturmak ve ırksallaşmış bir temsil rejimini parçalarına ayırmaya ya da yıkmaya çalışmanın, neden ve nasıl, hiçbir garantinin var olamayacağı (temsildeki diğer pek çok konuda olduğu gibi), çok zor bir egzersiz olduğuna dair fikir yürütmek için soruyorum.

6. SONUÇ

Bu bölümde bir anlamlandırma pratiği olarak temsile dair analizimizi daha da ilerleterek bazı zorlu ve karmaşık alanları tartışmaya açtık. 'Irk' hakkında söylediklerimiz çoğu durumda diğer 'fark' boyutlarına da uyarlanabilir. Popüler kültürün farklı dönemlerinden alınan, ırksallaşmış bir rejimin nasıl ortaya çıktığına, karakteristik strateji ve mecazlarından bazılarıyla nasıl özdeşleştiğine dair çok sayıda örneği analiz ettik. Etkinliklerde, bu tekniklerden bazılarını sizin *uygulamanızı* sağlamaya çalıştık. 'Fark' ve başkası olmanın kültürel çalışmalarda neden böyle merkezi bir öneme sahip olduğuna dair çeşitli teorik argümanlara göz attık. *Bir temsil pratiği olarak klişeleştirmeyi* detaylandırarak nasıl işlediğine (özselleştirmek, indirgemecilik, doğallaştırmak, ikili karşıtlıklar), güç oyununa bulaşma şekillerine (hegemonya, güç/bilgi) ve biraz daha derinleşerek daha bilinçdışı etkilerine (fantezi, fetişizm, onaylamama) şekillerine göz attık. Son olarak, temsilde dahil olmaya, negatif imajlara yeni anlamlarla *kod çevrimi* uygulamaya çalışan karşı-stratejilerden bazılarına da değindik. Bu, anlama dair devam eden ve tamamlanmamış bir tartışma olan 'temsilin politikası'na götürür.

Sıradaki bölümde, burada sunulan sorulardan bazıları odak noktası haline gelerek *temsil* teması biraz daha ilerletilecek. Bu sorulara temsil, cinsellik ve toplumsal cinsiyet arasındaki ilişki, 'maskülenlik' etrafındaki konular, 'bakışın' erotikleştirilmesi ve güç ve özneye dair sorular dahil.

Referanslar

BABCOCK, B. (1978) *The Reversible World: symbolic inversion in art and society*, Ithaca, NY, Cornell University Press.

BAILEY, D. (1988) 'Rethiking black representation', *Ten/8*, No. 31, Birmingham.

BAKHTIN, M. (1981) *The Dialogic Imagination*, Austin, University of Texas, İlk yayımlanışı 1935.

BARTHES, R. (1977) 'Rhetoric of the Image', *Image-Music-Text*, Glasgow, Fontana.

BHABHA, H. (1986a) 'The Other question', *Literature, Politics and Theory*, Londra, Methuen.

BHABHA, H. (1986b) 'Foreword' to Fanon, F. *Black Skin, White Masks*, Londra, Pluto Press.

BOGLE, D. (1973) *Toms, Coon, Mulattoes, Mammies and Bucks: an interpretative history of blacks in American films*, New York, Viking Press.

BROWN, R. (1965) *Social Psychology*, Londra/New York, Macmillan.

CRIPPS, T. (1978) *Black Fim as Genre*, Bloomington, IN, Indiana University Press.

DAVIS, A. (1983) *Women, Race and Class*, New York, Random House.

DERRIDA, J. (1972) *Positions*, Chicago, IL, University of Chicago Press.

DIAWAA, M. (ed.) (1993) *Black American Cinema*, New York, Routledge.

DOUGLAS, M. (1966) *Purity and Danger*, Londra, Routledge & Kegan Paul.

DU GAY, P., HALL S., JANE, L. MACKAY, H. ve NEGUS, K. (1997) *Doing Cultural Studies: the story of the Sony Walkman*, Londra, Sage/The Open University (Bu serinin 1. Kitabı).

DYER, R. (ed.) (1977) *Gays and Film*, Londra, British Film Institute.

DYER, R. (1986) *Heavenly Bodies*, Basingstoke, Macmillan/BFI.

FANON, F. (1986) *Black Skin, White Masks*, Londra, Pluto Press. İlk yayımlanışı 1952.

FERNANDO, S. (1992) 'Blackened Images', Bailey, D.A. ve Hall, S. (ed.) *Critical Decade, Ten/8*, Cilt 2, No. 2, Birmingham.

FREDERICKSON, C. (1987) *The Black Image in the White Mind*, Hanover, NH, Wesleyan University Press.

FREUD, S. (1977) 'Fetishism', *On Sexualities*, Pelican Freud Library, Cilt 7, Harmondsworth, Penguin. İlk yayımlandığı tarih 1927.

GAINES, J. (1993) 'Fire and desire: race, melodrama and Oscar Mischeaux', Diawara, M. (ed.)
GATES, H.L. (1988) *The Signifying Monkey*, Oxford, Oxford University Press.
GILMAN, S. (1985) *Difference and Pathology*, Ithaca, NY, Cornell University Press.
GREEN, D. (1984) Classified subjects: photography and anthropology – the technology of power' *Ten/8*, No.14, Birmingham.
HALL, C. (1994) *White, Male and Middle Class*, Cambridge, Polity Press.
HALL, S. (1972) 'Determinations of new photographs', *Working Papers in Cutural Studies No.3*, Birmingham, University of Birmingham.
HALL, S. (1981) 'The whites of their eyes', Brunt, R. (ed.) *Silver Linings*, Londra, Lawrence and Wishart.
HALL, S. (1996) 'The after-life of Frantz Fanon', Read. A. (ed.) *The Fact of Blackness: Frantz Fanon and visual representation*, Seattle, WA, Bay Press.
HOOKS, B. (1992) *Black Looks: race and representation*, Boston, MA, South End Press.
JORDAN, W. (1968) *White Over Black*, Chapel Hill, NC, University of North Carolina Press.
KLEIN, M. (1957) *Envy and Gratitude*, New York, Delta.
KRISTEVA, J. (1982) *Powers of Horror*, New York, Columbia University Press.
LACAN, J. (1977) *Écrits*, Londra, Tavistock.
LEAB, D. (1976) *From Sambo to Superspade*, New York, Houghton Mifflin.
LEVI-STRAUSS, C. (1970) *The Raw and the Cooked*, Londra, Cape.
LINDFORS, B. (yayımlanmamış) 'The Hottentot Venus and other African attractions'
LONG, E. (1774) *History of Jamaica*, Londra, Lowdnes.
MACKENZIE, J. (ed.) (1986) *Imperialism and Popular Culture*, Manchester, Manchester University Press.
MCCLINTOCK, A. (1995) *Imperial Leather*, Londra, Routledge.
MERCER, K. (ed.) (1994) *Welcome to the Jungle*, Londra, Routledge.
MERCER, K. (1994a) 'Reading racial fetishism', Mercer, K. (ed.)
MERCER, K. ve JULIEN, I. (1994) 'Black masculinity and the politic of race' Mercer, K. (ed.)
MORTON, P. (1991) *Disfigured Images*, New York, Praeger and Greenwood Press.
RICHARDS, T. (1990) *The Commodity Culture of Victorian Britain*, Londra, Verso.
RIEFENSTAHL, L. (1976) *The Last of the Nuba*, Londra, Collins.
SAID, E. (1978) *Orientalism*, Harmondsworth, Penguin.
SEGAL, L. (1997) 'Sexualities' 4. Bölüm Woodward, K. (ed.) *Identity and Difference*, Londra, Sage/The Open University (bu serinin 3. Kitabı).

STALLYBRASS, P. ve WHITE, A. (1986) *The Politics and Poetics of Transgression*, Londra, Methuen.
STAPLES, R. (1982) *Black Masculinity: the black man's role in American society*, San Fransisco, CA, Black Scholar Press.
WALLACE, M. (1979) *Black Macho*, Londra, Calder.
WALLACE, M. (1993) 'Race, gender and pychoanalysis in forties films', Diawara, M. (ed.)

4. BÖLÜM İÇİN OKUMALAR

OKUMA A

Anne McClintock, 'Sabun ve Ticari Ürün Gösterisi'

1899'da, Güney Afrika'da İngiliz-Boer Savaşı başladığı yıl, McClure Dergisinde Pears' Sabunları için bir ilan [Figür 4.8a] yayımlandı:

"BEYAZ İNSANIN YÜKÜNÜ hafifletmek için ilk adım, temizlik değerini öğretmektir. PEARS' SABUNLARI medeniyet ilerledikçe yeryüzünün siyah köşelerini aydınlatmakta etkili bir faktördür, kültürlü uluslar arasında ise en yüksek konuma sahiptir, ideal tuvalet sabunudur."

[...]

Pears' ilanı hakkında söylenebilecek ilk konu, emperyalizmin *evcillik* yoluyla var olmaya başladığını ifade etmesidir. Aynı zamanda, emperyal evcillik, kadınsız bir evcilliktir. Endüstriyel aydınlanmanın merkezi formu olarak ticari ürün fetişi liberalizmin unutmayı istediği şeyi açığa serer: domestik politiktir, politik olanın toplumsal cinsiyeti vardır. Rasyonalist erkek söylemine kabul edilemeyecek şey (kadınların evde gerçekleştirdiği işlerin ekonomik değeri) reddedilir ve 'ilkel' olanın egemenliğine ve imparatorluk alanına yansıtılır. Aynı zamanda, sömürgeleştirilmiş kültürlerin ekonomik değeri evcilleştirilir ve 'prehistorik' alanına yansıtılır.

Viktorya dönemi orta sınıfın karakteristik bir özelliği katı sınırlara verilen büyük önemdi. Emperyal kurguda ve ticari kitsch'te sınır itirazları ve eşikte yer alan sahneler ritüel benzeri bir şekilde hatırlanır. Sömürgeciler tanıdıkları dünyanın eşiklerinden ileri ve geriye doğru seyahat ettikçe, sınır krizi ve karışıklıkları etkisini yitirdi ve fetişler, af ritüelleri ve eşik sahneleri içermeye başladı. Sabun ve temizlenme ritüelleri beden sınırlarının çizilmesi ve sosyal hiyerarşilerin korunmasında merkezi hal aldı. Temizlenme ve sınır ritüelleri çok sayıda kültür için temel önemdedir ancak Viktorya dönemi temizlik ritüellerini karakterize eden şey parayla olan özellikle sıkı ilişkisiydi.

[...]

Sabun ve ticari ürün gösterisi

19. yüzyılın sonlarından önce giysiler ve yatak örtüleri yılda ancak bir ya da iki kez, büyük topluluk etkinlikleri halinde, genellikle nehir kıyısında, halk içinde yıkanıyordu (Davidoff ve Hall, 1992). Vücudu yıkamak konusunda ise Kraliçe I. Elizabeth'in yıkanma sıklığıyla dikkat çektiği günlerden beri fazla bir şey değişmemişti: "İhtiyaç duysak da duymasak da düzenli olarak her ay". Ancak 1890'lara

gelindiğinde sabun satışları çok arttı, Viktorya döneminde yaşayanlar yılda 260.000 ton sabun tüketiyordu ve ilan vermek, ticaret kapitalizminin merkezi kültürel formu olarak ortaya çıkmıştı (Lindsey ve Bamber, 1965).

[...]

Amerika ve Almanya'yla girilen ekonomik rekabet İngiliz ürünlerinin daha ısrarlı bir şekilde tanıtılması ihtiyacını doğurdu ve reklamcılıkta ilk gerçek yeniliğe yol açtı. 1884'te, Berlin Kongresi'nin düzenlendiği yıl, ilk paketli sabun bir markanın adıyla satıldı. Emperyal rekabet tekellerin ortaya çıkmasına yol açtığından, bu küçük olay kapitalizmde büyük bir değişim anlamına geliyordu. Bundan böyle eskiden birbirinden ayırt edilemeyen ürünler (sabun sadece sabun olarak satılıyordu) artık şirket imzası ile pazarlanacaktı (Pears, Monkey Brand vs.). Küçük işletme bolluğundan büyük emperyal tekellere doğru gerçekleşen tarihi değişimi kayda geçiren ilk ticari ürünlerden biri sabun oldu. 1870'lerde yüzlerce küçük sabun şirketi yeni hijyen ticaretinde yer alıyordu ama yüzyılın sonlarında iş on büyük şirketin tekeline geçmişti.

Büyük sabun şovunu gerçekleştirebilmek için, yurtta üretilen her ürünü ışıltılı bir emperyal ihtişam halesi ve radikal bir nüfuzla onurlandırmaya kendini adayan saldırgan bir reklam girişimcisi türü ortaya çıktı. Reklamcılık ajanı, tıpkı bürokrat gibi, yabancı ticaretin emperyal yayılmasında hayati bir rol oynadı. Reklamcılar kendilerini 'imparatorluk kurucuları' ilan etti ve 'tarihi emperyal görevin sorumluluğu'na sahip olmakla övündüler. Biri şöyle dedi: "Ticaret, okyanusun ayırdığı imparatorluk topraklarını duygulardan bile daha fazla bir araya getirir. Bu ticari çıkarları artıran herkes imparatorluğun bütününü güçlendirir" (Alıntı: Hindley ve Hindley, 1972). Sabun, sadece İngiltere'nin 'büyük yıkanmamışlarına' ahlaki ve ekonomik kurtuluş sunmakla kalmıyor, aynı zamanda emperyal misyonun ruhsal içeriğini sihirli bir şekilde somutlaştırıyordu. Örneğin Pears için hazırlanan bir ilanda siyah ve açık bir şekilde ırksal bir kömür süpürücü ellerinde parlayan, gizli bir nesne tutar. Kendi iç ışıltısıyla aydınlık olan basit sabun parçası bir fetiş gibi parlar, ruhsal aydınlanma ve emperyal ihtişamla sihirli bir şekilde titreşir, dünyanın her yerindeki çalışan insanların ellerini ve kalplerini ısıtmayı vadeder (Dempsey, 1978). Özellikle Pears, kirleten endüstriden sihirli bir şekilde arınmış saf bir doğayla (yuvarlanan yavru kediler, sadık köpekler, çiçeklerle süslenmiş çocuklar) ve kirleten işten sihirli bir şekilde temizlenerek arınmış işçi sınıfıyla (bembeyaz önlüğün içinde gülümseyen hizmetçiler, pembe yanaklı kibrit satıcısı kızlar ve bulaşıkçılar) yakından ilişkili hale geldi (Bradley, 1991).

Yine de Viktorya döneminin pamuk ve temizlik takıntısı sadece ekonomik üretim artışına verilen mekanik bir refleks olmaktan daha fazlasıydı. Emperyalizm mecburi sömürge işçilerinden bol miktarda ucuz pamuk ve sabun yağı elde ettiyse, Viktorya dönemi orta sınıfının temiz, beyaz vücutlara ve temiz, beyaz giysilere duyduğu hayranlık sadece emperyal ekonominin gerçekleştirdiği dizginsiz vurgunculuktan değil, aynı zamanda ritüel ve fetiş alanlarından da kaynaklanıyordu.

Sabun, emperyal coşku zirveye tırmandığında zenginleşmedi. Yaklaşan bir kriz ve sosyal badire döneminde ortaya çıkıp varoşların kötü kokuları, endüstrinin püskürttüğü dumanlar, sosyal çalkalanma, ekonomik karmaşa, emperyal rekabet ve sömürgecilik karşıtı direnişin tehdidi altında olduğunu hisseden bir sosyal düzende belirsizleşen sınıf, toplumsal cinsiyet ve ırk kimliği sınırlarını fetiş ritüel yoluyla korumaya hizmet ederek ticari yükselişine başladı. Sabun, ticari ürün tüketimi, emperyal siyasi topluluk ve ırkın tehdit altındaki gücünü yeniden sağlamlaştırabilecek bir domestik hijyen rejimi yoluyla ruhsal kurtuluş ve yenilenme vaadi sundu.

Pears' Kampanyası

1789'da bir çiftçinin oğlu olan Andrews Pears, yaygın kırsaldan kente göç ve topraktan ticarete kayış trendine uyarak Mevagissey'deki köyünden ayrılıp bir berber dükkânı açmak için Londra'ya yerleşti. Pears, dükkanında, zenginlerin ten renklerinde mermer benzeri bir saflık sağlamak için kullandığı pudralar, kremler ve diş macunları üretip satıyordu. Elit sınıf için, açık havada gerçekleştirilen işle lekelenmiş, güneşte yanmış bir cilt sadece hayatını kazanmak için doğal şartların altında çalışmak zorunda olan bir sınıfın değil, aynı zamanda Tanrının hoşnutsuzluğunun izini taşıyan uzak, cahil ırkların da görünür damgasıydı. En başından beri sabun, emperyal ırkçılık ve sınıf aşağılaması göstergebilimiyle ayrılmaz bir şekilde bağlantılı bir sosyal arınma teknolojisi olarak şekillendi.

1838'de Andrew Pears emekli oldu ve şirketini torunu Francis'e bıraktı. Birkaç yıl sonra Francis'in kızı Mary'nin evlendiği Thomas J Barratt, Francis'in ortağı oldu ve şeffaf sabun için bir orta sınıf piyasası oluşturmayı deneme riskini aldı. Barratt, bir dizi şaşırtıcı reklam kampanyası yöneterek Pears'ta devrim yarattı. Yeni bir reklamcılık dönemini başlatarak, 'reklamcılığın babası' olarak kendine ölümsüz bir ün kazandı. Böylece sabun domestik akrabalık arabuluculuğu ve özellikle Viktorya döneminin mirasa verdiği özel önem yoluyla endüstriyel kaderini çizdi.

Pears'ın İngilitere'nin yeni gelişen ticari ürün kültürünün merkezine yerleştirdiği bir dizi numara ve yenilik yoluyla Barratt, reklam-

cılığı inşa eden fetişizmi çok iyi anladığını gösterdi. Bir çeyrek Fransız bozuk parasını İngiltere'ye ihraç eden Barratt bunların üstüne baskı uyguladı ve bozuk paraları dolaşıma soktu: değişim değerini şirket markasıyla mükemmel bir şekilde ilişkilendiren bir hareket. Bu hile işe yaradı, Pears için başarılı bir reklam oluşturdu ve halk arasında öyle bir telaş yarattı ki aceleyle bütün yabancı paraları yasadışı ilan eden bir Parlamento Kararı çıkartıldı. Milli para biriminin sınırları, domestik sabun kalıpları etrafında kapanmıştı.

Georg Lukács estetik ve ekonomi, para ve sanat arasındaki sözüm ona kutsal sınırları bulanıklaştırarak ticari ürünün kültür ve ticaretin ayrıldığı eşikte yattığını işaret eder. 1880'lerin ortasında Barratt, Lukács'ın içgörüsüne örnek oluşturan ve Pears'ın ününü iyice perçinleyen nefes kesici bir kültürel sınır aşımı tertipledi. Sir John Everett Millais'in 'Baloncuklar' (orijinal ismi 'Bir Çocuğun Dünyası' idi) tablosunu satın aldı ve içine totemik *Pears* kelimesinin basılı olduğu bir sabun kalıbı yerleştirdi. Bir hamlede, İngiltere'nin en ünlü ressamının sanat eserini kamu bilincinde Pears'la ilişkili bir kitlesel ticari ürüne dönüştürdü.[1] Aynı zamanda, resmin bir reklam posteri olarak çok sayıda basılmasıyla, Barratt sanatı elitlerin özel mülkiyet alanından alıp kitlesel ticari ürün gösterisi alanına taşıdı.[2]

Reklamcılıkta, mülkiyet ekseni gösteri eksenine doğru değişim geçirdi. Reklamcılığın modernlik kültürüne başlıca katkısı, ticari ürün etrafındaki göstergebilim alanını manipüle ederek kamusal alan olarak bilinçaltının da manipüle edilebileceğini keşfetmesiydi. Barratt'ın büyük yeniliği ticari ürün etrafında görünür bir estetik alanı oluşturmak için büyük miktarlarda para harcaması oldu. Poster ve baskı teknolojisindeki gelişmeler bir ticaret ürünü etrafındaki böyle bir alanın kitlesel ölçüde yeniden üretilmesini mümkün kıldı (bkz. Wicke, 1988, s.70).

Reklamcılıkta, endüstriyel rasyonellik tarafından onaylanmayan şeyler (müphemlik, duyusallık, şans, tahmin edilemez nedensellik, çoklu zaman) bir yasak olan şeyler deposu olarak imaj alanına yansıtıldı. Reklamcılık, altta yatan arz ve tabu akımından faydalanır, fazla paranın yatırımını manipüle eder. Monkey Brand ve Sunlight'ın da dahil olduğu sabun şirketleri tarafından hızla taklit edilen Pears'ın

---

1 Barratt Millais'in resmine 2200£ ve resmin bireysel olarak milyonlarca kopyasının basılması için de 30.000£ ödedi. 1880'lerde Pears sadece reklama 300.000£ ile 400.000£ arasında harcıyordu.

2 Kutsal sanat alanının ekonomiyle kirlenmesine öfkelenen sanat dünyası Millais'i kirli ticaret dünyası için karaborsacılık yapmakla (kamuya açık bir şekilde) suçladı.

farkı, domestik ticari ürün etrafındaki estetik alana ticari imparatorluk kültü havasını yerleştirmek oldu.

Referanslar

BRADLEY, L. (1991) 'From Eden to Empire: John Everett Millais' Cherry Ripe', *Victorian Studies*, Cilt 34, No. 2 (Kıs 1994), s.179-203.
DAVIDOFF, L. ve HALL, C. (1992) *Family Fortunes: Men and Women of the English Middle Class*, Londra, Routledge.
DEMPSEY, M. (ed.) (1978) *Bubbles: early advertising art from A. & F.Pears Ltd.*, Londra, Fontana.
HINDLEY, D. ve HINDLEY, G. (1972) *Advertising in Victorian England, 1837-1901*, Londra, Wayland.
LINDSEY, D.T.A. ve BAMBER, G.C. (1965) *Soap-making, Past and Present*, 1876-1976, Nottingham, Gerard Brothers Ltd.
WICKE, J. (1988) *Advertising Fiction: Literature, Advertisement and Social Reading*, New York, Columbia University Press.

Kaynak: McClintock, 1995, s.32-33 ve 210-213.

OKUMA B
Richard Dyer, 'Afrika'

Başlangıçtaki sorun Afrika'nın nasıl olduğunu bilmekti. Robeson'un çalışmasının büyük çoğunluğunda yer alan vurgu orijinal olmakla ilişkili. Genel eğilim, bir şeyler yapan gerçek bir Afrikalıya sahipseniz veya gerçek Afrika dillerini ya da dans hareketlerini kullanıyorsanız gerçek Afrika'yı yakalayacağınızı varsaymaktı. Robeson'un oynadığı ilk profesyonel sahne oyunu olan *Taboo*'nun (1922) Afrika rüyası bölümünde 'bir yerli olan C. Kamba Simargo tarafından gerçekleştirilen Afrika dansı' vardı (Johnson, 1968/1930, s.192); *Basalik*'te (1935) bu sahnede 'gerçek' Afrikalı dansçılar kullanılmıştı (Schlosser, 1970, s.156). *The Emperor Jones* (1933) için kullanılan başlıklar, tam-tam'ların 'antropolojik açıdan kaydedildiğini' söyler, başka çok sayıda film etnografik dekor ve çekimler kullanır: *Sanders of the River* (1934, konik kulübeler, yerli köyleri, kanolar, kalkanlar, sukabakları ve mızraklar, kıy. Schlosser, 1970, s.234), *Song of Freedom* (1936, Sierra Leone'nin Şeytan Dansçıları, kıy. a.g.e. s.256) ve *King Solomon's Mines* (1936). *Jericho*'daki (1937) Prenses Gaza, gerçek Afrika prensesi Sudanlı Kouka tarafından canlandırılmıştı. Robeson ayrıca Afrika kültürü hakkında derinlemesine araştırmalar yapmakla ünlenmişti; konserlerinde sıklıkla Afrika halk şarkılarının yapısı ile Batı ve Doğu kültürlerininkiler arasında benzerlikler olduğunu kanıtlayan kısa konuşmalar sunuyordu (bkz. Schlosser, 1970, s.332). Ancak çalışmalarındaki bu Afrika unsurları-

nın onaylanması sorunlarla doludur. Pratikte, bunlar Afrika hakkındaki Amerikalı ve İngiliz söylemlerinin içinde kararlı bir şekilde üretilen çalışmalara yerleştirilen gerçek notlardır. Bu şarkı, dans, konuşma ve sahne varlığı anları ya bulaşıcı Vahşi Afrika söylemlerini taşır ya da opak, folklorik, turistik özellikte kalmayı sürdürür. Hiç şüphesiz İngiliz filmlerindeki etnografik dans çekimleri karmaşık ritüel anlamları kaydeder ama filmler bize bunların ne olduğu konusunda hiçbir bilgi vermez ve bu yüzden gizemli vahşilikler olmayı sürdürürler. Dahası, ileride tartışıldığı gibi, Robeson çoğunlukla bu unsurlarla özdeşleşmek yerine onlardan uzaklaşır; 'başkası' olmayı sürdürür. Bu doğrulama girişimi ayrıca sadece ampirik olarak orijinal olma kuralıyla ihtilafa düşer; herhangi bir ampirik fenomenin gözlemlenmesi için yararlanılan paradigmalardan yoksundur. 'Gerçek' Afrikalı unsurlar sadece teatral ya da film bağlamlarına karşı savunmasız bırakılmakla kalmaz, onları genellikle pohpohlayıcı bir girişimle ilkel olarak etiketleyen söylemler aracılığıyla algılanmışlardır.

Bu sadece Afrika'ya dair beyaz, ırkçı bakışlarla ilgili bir sorun değildir. Marion Berghahn'ın (1977) not ettiği gibi, siyah Amerikalıların Afrika'ya dair bilgisinin büyük ölçüde beyazlardan kaynaklanması sorunundan doğar. Bu kaynaklardaki Afrika imajıyla uyumludur ve çoğunlukla aşikâr olan ırkçılığı reddetmek için geriye kalanın Afrika'ya dair şeffaf bilginin bir kalıntısı olduğunu varsayma eğilimi mevcuttur. Sorunu daha doğrudan ve DuBois'nın siyah Amerikalının 'ikiliği' kavramının bir yansımasıyla ifade etmek gerekirse Afrika'yla yüzleşirken siyah Batılılar Batı'dan oldukları gerçeğiyle başa çıkmak zorundadır. Sorun ve bazen en acı ironi, Robeson filmlerinden alınan iki ünlü fotoğrafta gösterilmiştir. Daha geç tarihli *Jericho*'dan alınan ilk fotoğraf Robeson'u 1937'de film çekimi sırasında Wallace Ford ve Henry Wilcoxon ile birlikte gösterir [Figür 4.20]. Arkadaşların ünlü bir turistik yerin önünde durduğu klasik bir turist fotoğrafıdır. Robeson batılı giysiler içindedir ve iki beyaz erkeğin arasında durmaktadır; hatta, tesadüf olduğuna hiç şüphe yok, bir palmiye ağacı sırasının sona erdiği noktada dururlar. Manzaranın parçası değildirler, onu ziyarete gelmişlerdir.

Referanslar

BERGHAHN, M. (1977) *Images of Africa in Black American Literature*, Totawa NJ, Rowman and Littlefield.

JOHNSON, J.W. (1968) *Black Manhattan*, New York, Atheneum, İlk yayımlanışı 1930.

POLHEMUS, T. ve PROCTOR, L. (1978) *Fashion and Anti-Fashion*, Londra, Thames and Hudson.

SCHLOSSER, A.I. (1970) 'Paul Robeson, tiyatro, film ve konser sahnesindeki kariyeri', yayımlanmamış doktora tezi, New York Üniversitesi.

OKUMA C
Sander Gilman, 'Klişelerin Derin Yapısı'

Herkes klişe yaratır. Dünyada onlarsız hiçbir şey yapamazdık (örn. bkz. Levin, 1975). En belirgin korkularımızı yayarak kaynakları kontrolümüzün dışındaymış gibi davranmamızı mümkün kılarak bizi onlara karşı korurlar.

Klişelerin yaratılması bütün insanların bireye dönüştüğü sürecin doğal bir sonucudur. Başlangıçları gelişimimizin en erken aşamalarında yatar. Bebeğin her şeyi kendisinin bir uzantısı olarak algıladığı durumdan ayrı bir kimlik anlayışına sahip olmaya doğru ilerleyişi ilk beş hafta ile beş ay arasında gerçekleşir [1]. Bu aşama süresince yeni 'fark' anlayışı çocuğun dünyadaki taleplerinin reddedilmesiyle elde edilir. Sadece yemek, sıcaklık ve rahatlık talep ederek başlamayız, aynı zamanda bu taleplerin karşılanacağını da varsayarız. Dünya kendimizin bir uzantısı gibidir. Yemek, sıcaklık ve rahatlık sağlayan şey bizim bir parçamızdır. Çocuk dünya ile kendisi arasında ayrım yapmaya başlayınca, dünya üzerindeki kontrolün kaybedilmesinden doğan kaygı hissi yayılmaya başlar. Ama kısa süre sonra çocuk dünya üzerindeki kontrolünü kaybetmekle ilişkili kaygı hisleriyle, insanlara ve nesnelere dair zihnindeki resmi ayarlayarak savaşmaya başlar, böylece bu insan ve nesnelerin davranışları 'kötü' olarak algılansa bile 'iyi' görünebilirler (Kohut, 1971).

Ama dahası, ben algısı bu modele uymak üzere şekillenmiştir. Çocuğun kendine dair ben anlayışı, dünya üzerinde mutlak kontrol sahibi olduğu erken aşamaya ayna tutan, kaygıdan tamamen uzak bir 'iyi' ben ve çevresini kontrol edemeyen, dolayısıyla kaygıya maruz kalan 'kötü' ben şeklinde ikiye bölünür. Bu bölünme normal kişiliğin gelişiminde tek bir aşamadır. Ancak bütün klişe algılarının kökenini onda yatar. Gelişimin normal akışında çocuğun dünyaya dair anlayışı görünüşte gittikçe karmaşıklaşır. Çocuk daha ince 'iyilik' ya da 'kötülük' sınıflandırmalarını bile ayırt edebilir hale gelir, böylece daha geç olan Oedipal aşamada olasılık illüzyonu, 'iyi' ve 'kötü' dünya ve ben, kontrol ve kontrol kaybı, kabul etme ve reddetme arasında miras alınan (ve irrasyonel) ayrımın üzerini kaplar.

Ben'in ve dünyanın 'iyi' ve 'kötü' nesneler arasında bölünmesiyle, 'kötü' ben, 'kötü' nesnelerin zihinsel temsilinden ayrılır ve onunla

[1] Bu tartışmada Otto Kernberg'in çalışmasından faydalandım.

özdeşleşir. Bu yansıtma eylemi ben'i, ben'in 'iyi' ve 'kötü' taraflarının gerekli bütünleşmesinde mevcut olan çelişkilerle yüzleşmekten korur. Kendi ben'imize ve dünyaya dair algımızın en derindeki yapısı 'biz' ve 'onlar' olarak ikiye bölünen hayali dünya imajı üzerine inşa edilmiştir. 'Onlar' ya 'iyi' ya da 'kötü'dürler. Yine de bunun, çoğu bireyde gelişimin erken aşamasında bütünleşme illüzyonu ile yeri doldurulan çok ilkel bir ayrım olduğu açıktır.

Klişeler dünyaya dair ham zihinsel temsiller dizisidir. Başlangıçtaki çift kutuplu temsillerin hâlâ belli belirsiz okunabildiği, üst üste yazılmış parşömenlerdir. 'Ben' ile 'nesne' arasında, 'başkası'na dönüşen bir fark anlayışını sürdürürler. Ben ile başkası arasında gerçek bir çizgi olmadığından, hayali bir çizginin çekilmesi gerekir; böylece ben ile Başkası arasındaki mutlak fark illüzyonu asla bozulmaz, bu çizgi hem kendisini hem de 'ben'i değiştirme konusunda dinamik bir beceriye sahiptir. Bu, ben ile başkası'nın 'iyi' ve 'kötü' temsillerinin varlığına paralel olan karşıt klişelerin değişen ilişkilerinde gözlemlenebilir. Ama 'iyi' ile 'kötü' arasındaki çizgi ruhta gerçekleşen strese karşılık verir. Dolayısıyla dünyaya dair ruhsal temsillerimizdeki paradigma değişiklikleri gerçekleşebilir ve gerçekleşir. Başkası'ndan korkmaktan, ona hayranlık duymaya geçiş yapabiliriz. Sevmekten nefret etmeye geçiş yapabiliriz. En negatif klişe her zaman açık bir pozitif dengeye sahiptir. Herhangi bir imaj değişince bütün klişeler değişir. Dolayısıyla klişeler doğası gereği katı değil değişkendir.

Bu etkinlik ben'in dışında, nesnenin, başkası'nın dünyasında gerçekleşiyor gibi görünse de aslında yapısı için bastırılmış zihinsel temsillerden destek alan içsel bir sürecin yansımasıdır. Klişeler, ben bütünlüğü tehdit edildiğinde ortaya çıkar. Bu yüzden dünyaya dair algılayışımızdaki dengesizliklerle başa çıkma şeklimizin bir parçasıdırlar. Bu onların iyi olduğu anlamına değil, gerekli olduğu anlamına gelir. Patolojik klişeleştirme ile ben ve dünya üzerinde kontrol sahibi olduğumuz illüzyonunu korumak için hepimizin ihtiyaç duyduğu klişeleştirme arasında ayrım yapabiliriz ve yapmamız gerekir. Dünyaya dair 'iyi' ve 'kötü' olarak Maniheist algımız, ilk başta dünyayı 'iyi' ve 'kötü' olarak ikiye ayırmamıza neden olan güvensizlik türünün yinelenmesi ile tetiklenir. Patolojik kişilik için her yüzleşme bu yankıyı başlatır. Klişeler, klişede mevcut fark çizgisini aşan sofistike rasyonel kategoriler yaratma becerisine paralel var olabilir ve sıklıkla olur. 'Bireyi', nesnenin otomatik olarak yerleştirilebileceği klişe sınıftan ayırt edebilme becerimizi sürdürürüz. Patolojik kişilik bu beceriyi geliştiremez ve bütün dünyayı katı fark çizgisi açısından görür. Patolojik kişiliğin dünyaya dair zihinsel temsili, fark çizgisine duyulan ihtiyacı destekler, oysa patolojik olmayan birey için klişe

anlık bir üstesinden gelme mekanizmasıdır, kullanılıp kaygıdan kurtulunduğunda saf dışı bırakılabilir. Patolojik kişilik klişesel temsillere karşılık gelen gerçek insanlara ve nesnelere karşı sürekli saldırgandır; patolojik olmayan kişilik saldırganlığı bastırıp insanlara birey olarak davranmayı başarır.

Referanslar

KERNBERG, O. (1980) Inter*nal World and External Reality: Object Relations Theory Applied*, New York, Jason Aranson.

KERNBERG, O. (1984) *Severe Personality Disorders: Psychotherapeutic Strategies*, New Haven, Conn., Yale University Press.

KOHUT, H. (1971) *The Analysis of Self*, New York, International Iniversities Press.

LEVIN, J. (1975) *The Functions of Prejudice*, New York, Harper and Row.

Kaynak: Gilman, 1985, s.16-18.

OKUMA D

Kobena Mercer, 'Irksal Fetişizmi Okumak'

Mapplethorpe ilk olarak 1970'lerin Warhol sonrası avangart New York çevresinde hami ve destekçi portreleri ile sanat fotoğrafçılığı dünyasında ün kazandı. Karşılığında, gazetecilerin, eleştirmenlerin, küratörlerin ve koleksiyoncuların onun kişiliği etrafında bir gizem inşa edip 'karanlığın baskıları'nın yaratıcısı olarak sanatçının kamusal bir imajını oluşturmasıyla, bir yıldıza dönüştü. Çiçekler, bedenler ve yüzler boyunca repertuvarını genişletirken, Mapplethorpe'un estetiği fazla belirgin hale geldi: karakteristik imzası olan fotoğraf tekniğinde kusursuzluk arayışı ile yeni bir hava katılmış olan eski modernist 'burjuvayı şoke et' (ve bedelini ödet) taktiğinin yeniden yorumlanması. Öznelerinin belli belirsiz saldırgan özelliği –eşcinsel S/M ritüeli, kadın vücut geliştirmeciler, siyah erkekler– fotoğraf teknolojisindeki aşikâr ustalığı ile daha üst seviyede bir çekicilik kazanır.

Fotoğraf makinesinin görsel-yaratma teknolojisi dizisel perspektifin mekanik çoğaltılmasına dayandığı sürece, fotoğraflar öncelikle bir 'bakış'ı temsil eder. Mapplethorpe'un *Black Males*'inden sadece objektifin arkasındaki bireyin kişisel girişimlerinin ürünü olarak değil, aynı zamanda beyazların siyahlara 'bakma' şekilleri ve bu bakma şekillerinde siyah erkek cinselliğinin nasıl farklı, abartılı bir şey, başkası olarak algılandığı hakkında bir şeyler söyleyen kültürel bir eser olarak da bahsetmek istiyorum. Tabii ki bu çalışmanın Mapplethorpe'un bir bütün olarak külliyatı bağlamında yerleştiril-

mesi gerekiyor: mesafeli ve çok etkili bakışı yoluyla her bulunan nesne –'çiçekler, S/M, siyahlar'– ustalıklı görüşünün klinik titizliği, eksiksiz fotoğraf tekniği kontrolü çatısı altında toplanıyor ve böylece şeyliğin aşağılık konumuna estetize ediliyor. Ancak, bu görsellerin yaratıcısını 'aşağı yukarı psikolojik açıdan metinlere yaklaşma şeklimizin yansıması' (Foucault, 1977, s.127) olarak değerlendirdiğimiz anda, *The Black Book* gibi çalışmaların ilginç olan yanı, metnin siyah erkek gövdesi hakkında belirli ırksal ve cinsel fantezilerin hayali olarak yansıtılmasını kolaylaştırma şeklidir. Kişisel nedenleri ya da yaratıcı savları ne olursa olsun, Mapplethorpe'un kamera gözü, siyah erkek görsellerinin gazete, televizyon ve sinemadan reklamcılık, spor ve pornografiye kadar bir dizi yüzeyde dolaşımını yöneten klişelerin açısına –deneyim akışını donduran sabit bir görme şekli– bir delik açar.

Bir metinsel sistem olarak yaklaşıldığında hem *Black Males* (1983) hem de *The Black Book* (1986) siyah erkek gövdesi hakkında bir dizi perspektifi, bakış açısını ve 'yorum'u kataloglar. Fark edilecek ilk şey –söylemeden fark edilecek kadar aşikârdır– bütün erkeklerin *çıplak* olduğudur. Fotoğraf makinesinin her bir bakış açısı tek bir birleşme noktasına götürür: siyah erkek bedenlerinin, bir cinsel ifadeler toplamıyla dolu idealize bir homojen tür olarak erotik/estetik nesneleştirilmesi. Bireysel, kişisel olarak adlandırılmış bir Afrikalı-Amerikalı erkeğe bakarız ama asıl *gördüğümüz* şey siyahlık ve erkeklik etrafında işaret edilen anlamların temel toplamıdır. Mapplethorpe'un bakış açısına göre şöyle gibidir: Siyah + Erkek = Erotik/Estetik Nesne. Seyircinin cinsel tercihlerinden bağımsız olarak, burada çağrışım siyah erkek kimliğinin 'temel'inin cinsellik alanında yattığıdır. Eşcinsel erkek S/M ritüelleri bir şey *yapmaktan* oluşan bir alt kültür cinselliğini öne sürerken, siyah erkeklerin varlığı sadece cinsel, hatta hipercinsel *olmak* olarak sınırlanır ve tanımlanır. 'Polyester Takım Elbiseli Erkek' gibi fotoğraflarda, elleri dışında, modelin siyah bir erkek olduğunu gösteren tek şey penisidir.

Bu ontolojik indirgeme, resim alanının inşası için sunulan spesifik görsel kodlar yoluyla başarılır. Güzel sanatlar nü'sünün gelenekleri ile şekillendirilen siyah erkek vücudu imajı seyirciye bakma eyleminde erotik bir zevk kaynağı sunar. Batı sanat tarihinde güzel sanat gelenekleri boyunca yerleştirilmiş türsel bir kod olarak, nü'nün geleneksel öznesi (beyaz) kadın gövdesidir. Yerine sosyal olarak aşağı kategorideki siyah erkek özneyi yerleştirerek Mapplethorpe, yine de siyah erkek gövdelerini soyut, güzel 'şeyler' olarak görme şeklini çerçevelemek için türün kodlarından yararlanır. Sosyal, tarihi ya da politik bir bağlama yapılan bütün referanslar çerçevenin dışında bırakıldığından, estetik ve dolayısıyla erotik nesneleştirmek

tümleyici bir etkiye sahiptir. Bu görsel kodlama siyah erkek gövdesini metafizik estetik ideali alanına doğru soyutlar ve özselleştirir. Bu anlamda, metin, güzel gövdelerinin tasvir edildiğini gördüğümüz anonim siyah erkeklerden çok, fotoğraf makinesinin ardındaki gizli ve görünmez beyaz erkek öznenin arzularını ve 'onun' görmek istediği şeyi daha açıkça ortaya koyar.

Egemen kadın nü'lüğü geleneği içinde, ataerkil güç ilişkileri, kabaca belirtmek gerekirse, erkeklerin bakmada aktif özne rolü üstlendiği ve kadınlarınsa bakılan pasif nesneler oldukları ikili ilişki ile sembolize edilir. Laura Mulvey'in (1989[1975]) feminist film teorisine katkıları, egemen görsel temsil sistemlerinde erkek bakışının gücü ve ayrıcalığını ortaya serdi. Nü kadın imajı böylece (düz)cinsel arzunun bir temsili olarak değil, temsil aygıtının kendisinde erkek egemenliği ve üstünlüğünü ortaya koyan bir nesneleştirme formu olarak anlaşılabilir. Resimler, erkek sanatçıların kendilerini çıplak kadınları resmederken resmettiği, böylece feminen narsisizm tasvirleri gibi, erkek öznenin görmek istediği şeyin bir ayna görüntüsünü inşa eden, kendi kendine hizmet eden fallus merkezli senaryolarla doludur. Özne için gerçekte eksik olan şeyi mevcut kılan mimetik taklidin fetişist mantığı böylece görsel alanda tasvir ve temsil edilen 'nesneler' üzerinde sahiplik ve kontrol fantezisi, gören ama asla görülmeyen bir her şeye gücü yeten göz/ben fantezisi açısından karakterize edilebilir.

Ancak Mapplethorpe'un örneğinde, bakışların hem öznesi hem de nesnesinin erkek olması gerçeği aktif bakma rolü ve pasif bakılma rolü arasında bir gerilim oluşturur. Bu (eş)cinsel aynılık *heyecanı* sahiplik fantezisindeki erotik yatırımı toplumsal cinsiyetten ırksal farka doğru aktarır. Bu metaforik transfer izleri, ırksal farkın en belirgin göstereninı –siyah deri– taşıdığından, Mapplethorpe'un bakışının fazlasıyla şehvet yüklü içeriğinin altını çizer. Erkek kapak modeli konusundaki analizinde, Richard Dyer (1982) erkek özneler pasif, bakılan 'feminen' konumu üstlendiklerinde, geleneksel maskülenlik tanımlarına yönelik tehdit ya da risk, hepsi de toplumsal cinsiyet temelli görmek/görülmek karşıtlığını dengede tutmayı hedefleyen gergin ya da katı vücut duruşları, karakter türleri ve anlatısal hikâyeler gibi belirli kod ve geleneklerin rolüyle etkisiz hale getirilir. Burada Mapplethorpe, siyah erkeğin vücudunun beyaz eşcinsel erkek öznenin saldırgan fantezi ve arzularını sembolize etme görevini üstlendiği erotik/estetik nesneleştirme sürecini düzenlemek, organize etmek, desteklemek ve *sabitlemek* için yaygın ırksal klişelerin unsurlarını benimser. Böylece siyah derinin parlak, ışıltılı, fetişleştirilmiş yüzeyi, fotoğrafların teşvik ettiği ölçeksel yoğunluk aracı-

lığıyla bakma ve sahipliğin keyfini çıkartma yönündeki beyaz erkek arzusuna hizmet eder.

Homi Bhabha'nın öne sürdüğü gibi, 'sömürgeci söylemin önemli bir özelliği, başkası olmanın ideolojik inşasında 'sabitlik' kavramına bağımlılığıdır' (Bhabha, 1983, s.18). Kitlesel medyadaki siyah erkek klişeleri –suçlu, atlet, eğlence sektörüne mensup–, siyah erkek öznelerin siyah cinselliği ve sembolize etmek için inşa edildiği 'başkası olma' durumunun doğası hakkında belirli *sabit fikirler*, ideolojik kurgular ve ruhsal saplanmalar üretmek için kamuya açık hale geldiği, *sömürgeci fantezileri*, katı ve sınırlı temsil ağlarının modern tekrarına tanıklık eder. Bir sanatçı olarak Mapplethorpe, ırksal başkası olma durumunun erotik nesneleştirilmesini dengelemek için siyah erkek gövdesi imajı üzerinde mutlak bir otorite fantezisi inşa eder ve böylece soyut Başkası varlığının üzerinde güç sahibi olan egemen ben/göz olarak kendi kimliğini doğrular: fotoğrafların ima ettiği gibi, Göz, basit ve değersiz yaratık olan seni bir sanat eserine dönüştürme gücüne sahip. Tıpkı Medusa'nın bakışı gibi, her fotoğraf makinesi açısı ve çekimi, siyah erkeği uzayda ve zamanda sabitlenmiş ve donmuş bir taşa dönüştürür: tarihsel olarak sömürgeci fantezinin merkezinde yer alan beyaz erkek imgeleminin temsil alanında bir ikon olarak köleleştirir.

Burada söz konusu olan iki önemli fetişleştirme özelliği mevcut. Seyircinin görselden erotik keyif alışındaki herhangi bir sosyal müdahalenin silinmesi sadece gövdeleri maddeleştirmekle kalmaz, görselin üretimine katılan materyal süreçleri de yok eder, dolayısıyla ırksal gücün sosyal ilişkilerini maskelemek tanınmış sanatçı ile tanınmayan, değiştirilebilir, siyah modeller arasındaki eşitsiz ve potansiyel olarak patlayıcı değiştokuşu gerektirir. İşin ticari ürün fetişizminde 'yabancılaştırıldığı'nın söylenmesi gibi, benzer bir şey, her bir siyah modelin isminin bir kişiden alınıp fotoğrafın başlığı ya da resimaltı yazısı, bakışın sahibi ve yaratıcısı olan sanatçının mülkiyetindeki bir sanat nesnesi olarak bir şeye verilmesi şeklinde işleme koyulur. Ve değiş-tokuş değerine sahip ürünler gibi, Mapplethorpe baskıları sanat fotoğrafçılığında uluslararası piyasada çok yüksek fiyatlarla alınıp satılır.

Sahipliğe dair hayaletimsi vurgu ayrıca, tek bir seferde görsel alanda sadece *tek bir* siyah erkeğin göründüğü görsel izolasyon efektinde açık olan başkası'nın spesifik cinsel fetişleştirilmesini destekler. Narsist, benmerkezci, cinselleştirici fantezinin damgası olarak, sadece kolektif ya da kavramsallaştırılmış siyah erkek gövdesinin olası temsilini önlediğinden değil, aynı zamanda tekli çerçeve eşcinsel ya da düz cinsel pornografide işlev gördüğü aracısız ve tek taraflı kontrole dayanan bir röntgenci fantezisinin ön koşulu olduğu için,

erotik nesneleştirme sürecinin temel bir parçasıdır. Bakış için bir tuzak olarak estetize edilen, emperyal gözün iştahının beslenebileceği bir gıda sağlayan her bir görsel, Başkasının gövdesine, 'bir yabancı gövdeyi incelemek ve keşfetmek için' güçlü bir arzu tarafından nüfuz edilecek ve el koyulacak bakire bir alan olarak sahip olma yönündeki cinsel ve ırksal fanteziyi besler.

İki bakma şeklini üst üste koyarak –bakma eylemini erotikleştiren nü ve sabitliği dayatan klişe– Mapplethorpe'un bakışında ırksal başkasının cinsel idealleştirilmesi ve beyaz erkek egosu kimliğin savunma endişesi arasında dalgalanan temel sömürgeci fantezinin *belirsizliğinin* yeniden tescilini görürüz. Stuart Hall (1982) 'emperyal' gözdeki bu ikiye bölünmeyi, her bir yağmacı yerli, tehditkâr vahşi ya da isyankâr köle olarak tehdit edici siyah özne imajına karşılık uysal hizmetçi, eğlenceli palyaço ve mutlu eğlence sektörü çalışanı olarak rahatlatıcı bir siyah imajı olduğunu öne sürerek vurguladı. Irksal temsillerdeki bu ikilik hakkında yorum yapan Hall, şöyle tanımlar:

Hem medeniyete karşı sonsuza kadar yitirilen bir masumiyet için duyulan nostalji hem de vahşiliğin nüksetmesi ile alttan oyulan ve her zaman yüzeyin hemen altında gizlenen medeniyet tehdidinin; ya da 'patlamakla' tehdit eden eğitimsiz bir cinselliğin ifadesi.

(Hall, 1982, s.41)

Mapplethorpe'ta, bu temel belirsizliğin klişeyi bir sanat eseri oluşturacak şekilde estetikleştiren bir cinsel ve ırksal fantezi yoluyla yeniden kaydedildiği üç belirgin fotoğraf makinesi kodunu ayırt edebiliriz.

Bunların birincisi ve kendilik bilinciyle en fazla kabul edileni, türsel güzel sanatlar nü'sünün bir alt kümesi olarak *heykelsi* kod olarak adlandırılabilir. [Gülle atar gibi görünen model Philip'in fotoğrafında] klasik Yunan erkek heykelinin idealleştirilmiş fiziği, klişelerin en yaygını olan, 'doğal' kas fiziği ve temel bir güç, zarafet ve makine benzeri mükemmellik kapasitesi bağışlanmış mitolojik, spor kahramanı olarak siyah erkek. En büyük kamusal alan olarak spor beyaz erkek belirsizliği, korku ve fantezinin temel yeridir. Maskülen yarışmalar ritüelinde zafer kazanan zenci gövdeler gösterisi, siyah erkeklerin 'baştan aşağı kastan oluştuğu ve beyninin olmadığı' sabit fikrini destekler ama yine de, beyaz erkek kendi oyununda –futbol, boks, kriket, atletizm– yenildiğinden Başkası kıskançlık seviyesinde idolleştirilir. Baş sayfa manşetlerinde siyah erkekler haydut, tecavüzcü, terörist ve gerilla olarak beyaz topluma bir tehdit konusunda hayli görünür hale gelir: gövdeleri vahşi ve durdurulamaz yıkım ve şiddet kapasitesinin bir simgesine dönüşür. Ama arkadaki spor

sayfalarına geçildiğinde siyah erkeklerin gövdesi kahramanlaşır ve aslanlaşır; herhangi bir düşmanlık hissi, Frank Bruno ve Daley Thompson'un ulusal maskotlar ve evlat edinilmiş evcil hayvanlar şeklinde babacan çocuksulaştırılması ile sınırlanır – onlar Başkası değil, 'bizim çocuklar' oldukları için OK'ler. İngilizlerin Tesk Kriket'te Batı Hint Adaları'na yenilmesindeki ulusal utanca, Viv Richards'ın –çok hızlı Batı Hint Adalı atıcı hem bir tehdit hem de galiptir– muhteşem fiziğine kölelere yakıştırılan tarzda duyulan hayranlık eşlik etti. Belirsizlik, beyaz erkek imgeleminin girintilerine nüfuz eder – Hitler'in 1936 Olimpiyatlarında Jesse Owens'la isteksizce el sıkışmasının görüntülerini hatırlayın.

Mapplethorpe'un bakışı anlık olarak hayranlıkta kaybolduysa, siyah erkek gövdesini pasif, dekoratif bir *objet d'art* olarak 'feminenleştirerek' kontrolünü de yeniden kurar. Phillip bir kaide üzerine yerleştirildiğinde, kelimenin gerçek anlamıyla beyaz erkek sanatçının ellerinde oyuncak haline gelir – bu koddaki diğerleri gibi, gövdesi kalıplanacak, yontulacak ve durağan soyutluğun estetik idealizmine doğru şekillendirilecek hammadde, saf plastik haline gelir [...]. Hareketli ve hareketsiz filmler arasındaki farklardan bahsederken Christian Metz (1985, s.85), fotoğraflar 'fotoğraflanan kişi ölü... görüldüğü için ölü' gibi artık bir ölüm efektini çağrıştırdığından, fotoğraf, sessizlik ve ölümü birleştiren bir ilişkiyi öne sürer. Mapplethorpe'un karizmatik, bağımsız bakışının yoğun incelemesi altında, sanki her bir siyah model, ideal, estetik nesneler olarak yabancı özleri yeniden dirilirse ölmek için yapılmış gibidir. Kendi içinde özneler olarak sessizleştirildiklerinden ve bir anlamda, bakışı ışık ve ölümün gücü olan sahip öznenin her şeye gücü yeterlik kaidesinde kurban edildiğinden, hayatlarının, geçmişlerinin ya da deneyimlerinin nasıl olduğunu hayal etmeye davet edilmiyoruz.

Burada karşı sürümde, saf soyutlama halindeki sert fallus hatları 'insanileştiren' ve sahneye bir gerçekçilik unsuru katmak için yüze odaklanan –'ruhun penceresi'– destekleyici bir *portraiture* kodu vardır. Ama herhangi bir insani ifade çağrışımı, özerk bir öznelliğin varlığını öne sürmekten çok, parlak dergilerdeki uzak, soğuk, moda modellerinin ifadeleri gibi, seyirci ile erişilemez arzu nesnesi arasındaki maksimum mesafeyi vurgulayan doğrudan bakış tarafından inkâr edilir. Bak, ama dokunma. Modellerin objektife direkt bakışı beyaz erkek sanatçının bakışına meydan okumaz, ama görme/görülme aktif/pasif geriliminde rol oynar, çünkü herhangi bir potansiyel aksama klişenin altmetinsel işlevi tarafından kapsanacaktır. Dolayısıyla bir portrede Zenci'nin 'ilkel' doğası profil tarafından çağrıştırılır: yüz tipik bir 'Afrika' kabile maskesinin postimajına dönüşür, çıkık elmacık kemikleri ve dolaşık rastalar vahşilik, tehlike,

egzotik hissini daha da yoğunlaştırır. Bir diğerinde, ter derecikleri ile kaplı tıraşlanmış bir başın biçimli hatları, polis fotoğraflarının adli tıp dosyalarından alınan suçlu yüzlerini andırır. Bu aynı zamanda, fotoğrafın belge kanıtı sunmasıyla, Başkasının doğasındaki 'düşüklüğü' göstermek için sömürgeleştirilenin kafatasını ölçen, sömürgeci sahnede fotoğrafın antropometrik kullanımını anımsatır. Bu, grotesk sırıtışı mutlu/üzgün blackface maskesini anımsayan Terrel'in portresinde daha derin bir belirsizlik kazanır: ırksal dokunaklı özelliklerle insanlaştırılan Sambo klişesi siyahların çocuksu bağımlılığını anımsatarak sık sık sahneye çıkar, karşılığında beyaz sahibin ellerinde sosyal, yasal ve varoluşsal 'zayıflamasını' sabitler.

Son olarak, iki kod bir arada *–kırpma* ve *aydınlatma–* ete nüfuz eder ve onu beyaz erkek imgeleminin karanlık tarafından ırksal bir seks fetişine, bir juju bebeğe dönüştürür. Bedenin bütünü mikroskobik detaylarda parçalara bölünür –göğüs, kollar, kalça, penis– ve bütünü oluşturan parçaların skopofilik bir parçalanmasını davet eder. Gerçekten de, bir tılsım gibi, her bir parça, siyah erkeğin cinselliğinin 'gizemini' herhangi bir ampirik açıdan birleşik bütünün yapamayacağı kadar kusursuz biçimde çağrıştırma gücünü üstlenir. Fotoğraf makinesi, bir bıçak gibi keserek seyircinin 'malları' incelemesini mümkün kılar. Detaylara, siyah derideki minicik yaralara ve yüzeydeki lekelere gösterilen bu fetişist dikkat ancak fotoğraf baskısının teknik kusursuzluğunu artırmaya yarar. Gövdelerin kırpılması ve parçalara ayrılması –çoğunlukla, deyim yerindeyse, başları kesilir– pornografinin dikkat çeken bir özelliğidir ve bazı feminist konumlar tarafından, keyfi kadın gövdelerini görsel parçalara ayırmaktan oluşan erkek bakışında sadist bir dürtünün hakiki bir kanıtı, erkek şiddeti formu olarak görülmüştür. Bu görüş makul olsun ya da olmasın, tekniğin etkisi burada bakma eyleminde saldırganlık iddia etmektir, ama ırksal şiddet ya da nefret-dolu-ırkçılık olarak değil, tam tersine, arzu nesnesini erişemeyeceği kadar uzakta gören egonun hayal kırıklığının sonucunda oluşan saldırganlık şeklinde. Kırpmak, bu anlamda striptize benzer, peş peşe vücut bölgeleri açığa çıkartılarak erotojenik nesne uzaklaştırılır, onu ulaşılmaz hale getirerek bakışları üzerine kilitler, kadının cinselliğinin gözler önüne serilmesiyle sona erer. Ancak burada kadını melek olmaktan fahişeliğe indirgeyen gözler önüne serme işleminin yerinde, sömürgeci fantezinin yasak totemi olarak penisin yer aldığı, siyah erkeğin özel bölgelerinin gözler önüne serilmesi vardır.

Her parça gözü daha da yoğun bir şekilde büyüleyerek baştan çıkartırken, siyah derinin yüzeyi boyunca yayılan şehvetli bakma şeklinin arttığını görürüz. Keskin ışık ve gölge kontrastı dikkati siyah adamın derisinin dokusuna çeker. Bhabha'ya göre, anlamları genel-

likle bir sır olarak gizlenen cinsel fetişin tersine, deri rengi '*fetişlerin en görünür olanı*' olarak işlev görür (Bhabha, 1983, s.30). İster 'zenci korkusu' anlamlandırma zincirinde değersizleştirilsin, isterse 'zenci hayranlığı'nda arz edilen bir özellik olarak aşırı değer yüklensin, ırksal söylemin kodlarında deri rengi fetişi, Stuart Hall'un (1977) 'etnik gösteren' adını verdiği şeyin oluşumunda en görünür unsuru teşkil eder. Siyah derinin parlak yüzeyi temsilinde birkaç işlev birden görür: boks ringinin aydınlatılmış merkezinde bronz gibi parıldayan siyah boksörler gibi, güçlü gövdelerin gösterdiği fiziksel eforu ima eder; ya da pornografide, fotoğrafın çekilmesinden 'hemen önce' gerçekleşen yoğun cinsel etkinliği hatırlatır, hayal edilen mizansende izleyicide katılma hissi uyandıran kinayeli bir uyarandır. Mapplethorpe'un fotoğraflarında, siyah derinin ayna benzeri parlaklığı fotoğrafların fetişist yapısı için sabitleyici bir unsur olarak iki kez eklemlenmeye mecburdur. Parlak, ışıltılı siyah deri fotoğraf baskısının yüksek kalitesinin lüks çekiciliğiyle eştözlü hale gelmesiyle, temsil eden ile temsil edilen arasında hafif bir kayma gerçekleşir. Victor Burgin'in işaret ettiği gibi (1980, s.100), cinsel fetişizm sanat fotoğrafçılığında baskının ve moda fotoğrafçılığında 'kuşe kâğıdın' ekonomik değerini şişirmek için ticari-ürün fetişizmiyle bütünleşir. Burada, siyah deri ve baskı yüzeyi, beyaz izleyicinin keyfini ve sanatçılar ve koleksiyoncuları ve küratörleri arasında değiştokuş edilen bu sanat-dünyası mallarının kârlılığını artırmak için bir araya gelir.

Gündelik söylemde *fetişizm* muhtemelen sapkın ya da 'garip' cinselliği çağrıştırır ve cinsel sapkınlığın işaretleri olarak deri ve kauçuk giysi görüntülerini akla getirir. Deri moda bir tür 'ikinci cilt' olarak duyusal bir çekiciliğe sahip olduğundan, bu tesadüfi bir örnek değildir. Kişi bu kıyafetlerin başka herhangi bir renk yerine mutlaka siyah olduğunu düşününce, bu moda-fetişizmi siyah deriyi taklit etme arzusunu düşündürür. Diğer yandan, Freud'un fetişizmi klinik bir cinsel patoloji ve sapıklık fenomeni olarak teorikleştirmesi çoğu açıdan sorunludur, ama fallus yokluğuna metaforik bir vekalet olarak fetiş kavramı, onaylamamanın ruhsal yapısını ve zenci korkusu ve zenci hayranlığının iç içe geçtiği belirsiz bir eksenle ilgili bilinçli ve bilinçaltındaki inanışın bölünen seviyelerini anlamayı mümkün kılar.

Freud'a göre (1977 [1927], s.351-7) küçük bir kızda ya da annesinde penis olmadığını görüp ya kaybolduğunu ya da kesildiğini düşünerek şoka giren küçük erkek çocuğu, yetişkin fetişizminin cinsel zevke erişimine bağlı olduğu metaforik bir vekaletle inkâr edilen ya da reddedilen bir kaygı deneyiminin eşlik ettiği cinsel ya da genital farkla tanışır: *Biliyorum* (kadınların penisi yok), *ama* (yine de fetiş yoluyla penise sahipler).

Bu ikiye ayrılma özellikle 'Polyester Takım Elbiseli Adam'da görülür, iliklenmemiş pantolon fermuarından çıkan siyah penise odaklanması beyaz erkek imgelemindeki ırksal mitlerin en yerleşiğinin, bütün siyah erkeklerin devasa bir penise sahip olduğu inancını aynı anda hem doğrular hem de reddeder. Fotoğrafın ölçeği, ırksal fark tehdidini değil Başkasının cinsel açıdan beyaz sahibinden daha güçlü olduğu korkusunu simgeleyen siyah penisin boyutunu ön plana çıkartır. Bir fobi nesnesi olarak, büyük siyah penis 'kötü bir nesnedir', Fanon'un beyaz psikiyatri hastalarının patolojilerinde ve zamanın normalleşmiş kültür eserlerinde bulduğu paranoid zenci korkusu fantezilerinde sabit bir noktadır. O zaman da şimdi olduğu gibi, bu fotoğrafın karşısında 'kimse artık siyah adamın değil penisin farkındadır; Zenci gölgede kalır. Bir penise dönüşür. O bir penistir' (Fanon, 1970, s.120). Büyük siyah penis fantezisi sadece beyaz kadınlığa değil, uygarlığın kendisine de yönelik bir tehdidi yansıtır; ırkların karışması kaygısı, öjenik kirlilik ve ırksal yozlaşma beyaz erkeklerin ırksal saldırganlık ritüelleri yoluyla dışa vurulur – Amerika tarihinde siyah erkeklerin uğradığı linçler düzenli olarak başkasını garip meyvesinin kelimenin gerçek anlamıyla iğdiş edilmesini de içeriyordu. Penis boyu miti –doğada paylaşıldığı ve ortak olduğu anlamında beyaz üstünlüğü mitolojisinin 'başlıca fantezisi'– modern seksoloji bilimi doğru olmadığını kanıtlamak için ampirik penisleri ölçme işini tekrar tekrar üstlendiği için, aydınlanmış liberal gizem çözme hedefi oldu. Yurttaşlık Hakları, Siyah Güç Amerika hareketlerinin sonrasında, liberal ortodoksluğun bu halk efsanelerine meşruluk sağlamadığı dönemde, Mapplethorpe bu ideolojik 'gerçeğin' reddini sahneler: *Biliyorum* (bütün siyah erkeklerin dev gibi penise sahip olduğu doğru değil) *ama* (yine de benim fotoğraflarımda öyleler).

Referanslar

BHABHA, H.K. (1983) 'The other question: the stereotype and colonial discourse', *Screen*, Cilt 24, No.4.

BURGIN, V. (1980) 'Photography, fantasy, fiction', *Screen*, Cilt 21, No.1.

DYER, R. (1982) 'Don't look now – the male pin-up', *Screen*, Cilt 23, No.3/4.

FANON, F. (1970) *Black Skin, White Masks*, Londra, Paladin.

FOUCAULT, M. (1977) 'Hat is an autor?' *Language, Counter-Memory, Practice*, Oxford, Basil Blackwell.

FREUD, S. (1977 [1927]) 'Fetishism', *Pelican Freud Library*, 7, 'On Sexuality', Harmondsworth, Pelican.

HALL, S. (1977) 'Pluralism, race and class in Caribbean society', *Race and Class in Post-Colonial Society*, New York, UNESCO.
HALL, S. (1982) 'The whites of their eyes: racist ideologies and the media', Bridges, G. ve Brunt, R. (ed.) *Silver Linings: some strategies for the eighties*, Londra, Lawrence and Wishart.
MAPPLETHORPE, R. (1983) *Black Males*, Amsterdam, Gallerie Jurka.
MAPPLETHORPE, R. (1986) *The Black Book*, Münih, Schirmer/Mosel.
METZ, C. (1985) 'Photography and fetish', *Ekim*, Cilt 34 (Sonbahar).
MULVEY, L. (1989) *Visual and Other Pleasures*, Londra, Macmillan. İlk yayımlandığı tarih 1975.

Kaynak: Mercer, 1994a, s.173-85.

5. BÖLÜM
MASKÜLENLİĞİ SERGİLEMEK
Sean Nixon

İçindekiler

1. GİRİŞ

1986 Temmuzunda reklamcılık dergisi *Campaign*'de yazan eleştirmen George Melly bir grup ilana dair kısa bir inceleme sundu (bkz. Figür 5.1). Bu incelemede, ürün satma sürecinde 'seks'in yeni bir kullanımı olarak gördüğü bir şeyin ortaya çıkışını konu aldı; kendi ifadesiyle, "pasif seks objeleri olarak erkekler'in kullanımı" (Melly, 1986, s.41). Kot pantolon üreticisi Levi-Strauss'un geçtiğimiz günlerden yeniden piyasaya sürülen 501 pantolonları için hazırlanan televizyon reklamı hakkında Melly şu yorumda bulundu:

> Kot pantolonlar her zaman yoğun bir erotizmle yüklü oldu ama ayağa kalkan, bir pantolon giyen ve ardından banyoya giren genç erkek, (su üzerinden oldukça müstehcen bir şekilde kayıp iner) bu kaslı erkek vücudu sunma yönteminin fazlasıyla röntgenci olduğunun şüphe götürmezliğini öne çıkartıyor.
>
> (Melly, 1986, s.41)

1988'de akademik kültürel çalışmalar kapsamında yazan Frank Mort'un dikkatini aynı Levis reklamında erkek vücudunun görsel sunumu da çekti. Erkek vücudunun cinselleştirilmesi olarak gördüğü şeyin kot pantolonun sunumu yoluyla üretildiğini vurgulayarak şöyle yazdı:

> Geçerli olan cinsel anlamlar [reklamdaki] maço güç ve kuvvet imajlarından çok (gerçi bunlar da hâlâ mevcuttur), fetişleştirilmiş ve narsist gösteriyle (görsel bir erotikayla) ilişkilidir. Bunlar moda kodları ve stil kültürü aracılığıyla bakılacak (kişinin kendisi ve diğer erkekler tarafından?) vücutlardır.
>
> (Mort, 1988, s.201)

Fetişleştirmeden kastı, Nick Kamen ve James Mardle (modeller) reklamlarda giysilerini çıkartırken kemer ve pantolon fermuarı gibi nesnelere yoğun bir şekilde odaklanılmasıdır. Narsisizmle, giyinmek ve vücudu süslemekle ilişkili zevklerin ön plana çıkmasını kasteder.



a) çamaşırhane

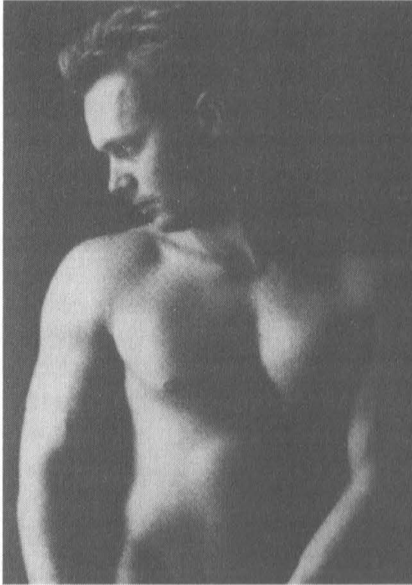


b) banyo

FİGÜR 5.1 Levi 501 kot pantolonları için hazırlanan televizyon reklamları, 1985-6, Bartle Bogle Hegarty.

Bu bölümün keşfetmeyi amaçladığı şey, Melly ve Mort tarafından tanımlanan bu yeni görsel maskülenlik kodlamalarıdır. Böyle bir inceleme için iyi bir neden var. Bu yazarların bahsettiği ilanlar izole görseller değil. Tam tersine, Levis ilanları fenomenin bir parçasını oluşturur. 1980'lerin ortalarından itibaren bu tür görseller yaygınlaşmaya başladı ve 1986 bu süreçte özellikle verimli geçen bir yıldı. Levis reklamlarının yayınlanmasıyla birlikte, reklam ajansı Tony Hodges and

Partners, Ağustos ayında Shulton GB'nin yeni prestijli erkek parfümü 'Grey Flannel' için bir basın kampanyası düzenledi. *The Face* gibi 'stil dergilerinde' çıkan ilan, genç bir adamın vücudunun üç çeyreğini kapsayan siyah-beyaz bir fotoğrafını içeriyordu. Tek başına poz vermişti, yere doğru ve izleyenlerden uzağa bakıyordu ve çıplaktı. Görsel, kasıklarının hemen üstünden kesilmişti ve vücudunu kısmen gölgede bırakmak ve göğsünü, kol kaslarını ve sağ kalçasının kavisini açığa çıkartmak için loş bir şekilde ışıklandırılmıştı (Figür 5.2).



FİGÜR 5.2 'Man in Grey', dergi ilanı, 1986-7, Tony Hodges & Partners ajansı.

Benzer fiziksel özelliklerin (şişkin kol ve göğüs kasları) çok bakımlı saç ve ciltle birlikte öne çıkması, Athena zinciri tarafından satılan posterler, kartpostallar ve kutlama kartlarında yer alan erkek modellerde de görülür. 1986'nın en çok satan görselinde, kaslı kollarıyla küçük bir bebeği sallayan genç bir adam vardır. Yine siyah-beyaz olan görsel erkek vücudunun yüzeyine yakından bakış sunar (bkz. Figür 5.3). 1986 yazı aynı zamanda Beecham's Brylcreem firması için Grey Advertising'in hazırladığı basın ve poster kampanyasının başlangıç

tarihidir. Kampanyada, hepsi de 1960'lar başındaki düzgün ve saygıdeğer maskülenlik 'tarzı'nı (bu dönemin Brylcreem reklamlarıyla ilişkili) benimsemiş bir dizi erkek görseli yer alır. Ancak görseller hafif bir güncelleme geçirmiştir, modellerin bakımlı saç ve ciltlerinin yanı sıra (görsellerin ikisinde de) gelişmiş kas ve göğüs kaslarını da sergiler.

Bu yeni görsel patlaması tüketici pazarlarındaki değişimlerle doğrudan bağlantılıdır. En yüksek oranda da erkeklere yönelik üç pazar olan erkek giyimi, bakım-tuvalet ürünleri ve tüketici dergilerindeki gelişmelerle ilişkilidir. Bu pazarların her birinde, üreticilerin ve hizmet sağlayıcıların yeni erkek tüketici grupları olarak belirlediği gruplara hitap etmek için yeni ürünler üretilmiş (yeni parfüm serileri ya da yeni dergiler gibi) ya da var olan ürünlerin pazarlaması yenilenmiştir (yeni ambalaj ya da reklam yoluyla). Erkek giyiminde yeni tasarımların ortaya çıkması bu süreçte özellikle önem sahibidir. Maskülenliğin belirgin bir şekilde yeni versiyonu olarak 'yeni erkek' kodlaması için anahtar terimler olarak belirlenen şey, erkek giyimi tasarımında görülen yeniliklerdi; örneğin geniş omuzlu takım elbiseler, daha frapan renkli kravatlar, gömlekler ve kazaklar, üste oturan spor giyim ürünleri. 'Yeni erkek' sıklıkla bu erkek giyimi tasarımlarının popüler temsillerdeki sunumu yoluyla kodlanıyordu. Bu temsilin gerçekleştiği önemli yerlerden biri erkek giyimi mağazalarıydı ve ileride bu mağazalar konusuna geri dönmek istiyorum (6. kısımda). Yani bu bölümde, bu erkek ürünü pazarlarıyla bağlantılı olan 'yeni erkek' imajlarının kültürel anlamları üzerinde düşünmek, bu imajları yerleşmiş maskülenlik ve maskülen kültür kavramlarıyla ilişkili olarak gözden geçirmek istiyorum. Başka bir deyişle, bu imajların ne anlama geldiğini sormak istiyorum. Bu imajlar, 1980'ler ve 1990'larda maskülenliğin değişen anlamı hakkında bize ne söylerler? Ve bu değişimlerin maskülenliğin bir bütün olarak cinsiyet ilişkileri için temsil edilme şeklinde yol açtığı sonuçlar nelerdir?

Bu işe koyulurken erkek 'stil' ve 'yaşam tarzı' dergilerinin moda sayfalarında bulunan görsellere odaklanacağım. Bu dergilere öncelik vermemin iki nedeni var. Birincisi, bu görsellerin ilk olarak ortaya çıktığı yer, dergi-moda fotoğrafçılığıydı. İkincisi, görseller en fazla bu form içinde detaylandırıl-

mıştı. Bu moda görsellerine dair bir okuma oluştururken ayrıca temsil sürecinin kendisi, kültürel kimliklerin (bu örnekte maskülenlik) oluşumunda izleyicilik ve bakmanın rolünü yansıtmaktaki merkezi önemi hakkında daha genel bir argüman da oluşturmak istiyorum. Bölümün hedefleri şöyle özetlenebilir:

- Cinsiyet kimliklerinin bölünmez ve sabit değil, sosyal ve tarihsel farklılıklara tabi olduğu görüşünü geliştirmek.
- Erkekler tarafından yaşanan maskülenlik sembolleri ve özelliklerini şekillendirmekte, temsil sistemlerinin rolünü incelemek.
- Görsel temsilleri analiz etmekte Michel Foucault'nun kavramsallaştırmasının yararlılığını geliştirmek.
- 'Yeni erkek' imajı içinde kodlanan maskülenlik versiyonlarının anlamına dair bir okuma sunmak.
- Bu görsel temsillerin onların tüketicilerinde yaptığı etkiyi kavramsallaştırmak için Foucaultcu ve psikanalitik özellikli yaklaşımlar arasındaki çekişmeyi keşfetmek.
- 'Yeni erkek' imajıyla ilişkili bakma ya da izleyici olma formlarını tarihsel olarak konumlandırmak.



FİGÜR 5.3 Bu görsel, Athena zinciri tarafından satılan posterlerde, kartpostallarda ve kutlama kartlarında yer aldı.

2. MASKÜLENLİĞİ KAVRAMSALLAŞTIRMAK

'Yeni erkek' imgelemiyle, maskülenlik ve masküllen kültürle olan ilişkisine eleştirel bir şekilde odaklanan, daha genel bir maskülenlik kavramsallaştırması gerektiriyor. Bu kısımda, maskülenlik üzerine genişleyen bir literatür bütününden (büyük çoğunluğu erkekler tarafından yazılmış) yararlanarak bu görevin ana kuralları olduğunu düşündüğüm şeyleri size sunmak istiyorum. Bu çalışmanın başlangıç noktası, feministlerin geçtiğimiz yirmi yıl boyunca geliştirdiği eleştiri olmayı sürdürüyor. Erkek gücünün bir analizi ve ona destek oluşturacak baskın ve ayrıcalıklı maskülenli formlarının sorunsallaştırılması bu uyarılar için temel önemde oldu. O halde, bu uyarıların vurguladığı şey hem kamusal hem de özel dünyalarda erkeklerle kadınların ilişkisinde maskülenliğin egemen tanımlarının negatif etkileri oldu.

Feministlerin eleştirisi, ilk dönemlerde erkekler tarafından maskülenlik üzerine yazılan metinlerde bu sorunlu maskülenlik kategorisini oluşturan semboller ve özelliklerin kavramsal bir resmini oluşturmaya çalıştı. 1970'lerin cinsellik politikalarından etkilenen bu çalışmaların en erkenleri, erkeklerin cinsiyetçilik karşıtı hareketiyle çok yakından ilişkiliydi. Bunlar, genellikle radikal ya da toplulukçu politikalarla ilişkili, partnerleri ve arkadaşları aracılığıyla feminizmle bağlantılı olan, kent merkezlerinde yaşayan (İngiltere'de Birmingham ve Londra, ABD'de San Francisco) orta sınıfa mensup erkeklerden oluşan bir gruptu. Karşıt kültür ve terapiye duyulan ilgi de erkeklerin cinsiyetçilik karşıtı hareketine dahil olan, yinelenen etkilerdendi.

Bu ilk metinlerden doğan şey, maskülenliğe dair özel bir açıklamaydı. 1985'te yayımlanan ve maskülenliği konu alan bu metinlerin en incelikli grubunu temsil eden *The Sexuality of Men* (Metcalf ve Humphries, 1985) gibi kitaplarda yazarlar saldırganlık, rekabetçilik, duygusal kabiliyetsizlik ve soğuklukla karakterize olan ve penetrasyonlu sekse baskın ve özel bir vurguya dayanan bir maskülenliği tarif ettiler. Ancak ilave olarak, erkekler maskülenlik hakkında eleştirel biçimde düşünmeye başladığından, *The Sexuality of Men*'in yazarları için ortaya çıkan bir diğer şey de bu erkeklerin yerleşmiş maskü-

lenlik senaryolarıyla ilişkili olarak ifade ettiği korku, kaygı ve acı hisleriydi: cinsel performans kaygıları, duygulara yabancılaşma ve babayla zayıf ilişkiler.

The Sexuality of Men gibi kitaplarda çelişkili bir maskülenlik resmi üretildi. Diğer yandan, tekil ya da birleştirici bir maskülenlik kavrayışı geliştirildi: erkeklerin kadınlar üzerindeki egemenliğiyle eş anlamlı görünen bir maskülenlik; diğer yandan, maskülenliğin erkeklere yüklediği yük vurgulandı.

2.1 Çoğul Maskülenlikler

Maskülenlik üzerine daha geç tarihli çalışmaların sorguladığı şey, bu bütünlükçü maskülenlik anlayışı ve maskülenliğin erkeklere yüküne dair itiraf benzeri vurgudur. Bu yeni çalışmaların ana iddiası, *The Sexuality of Men* gibi çalışmalarda bulunan kısıtlayıcı anlayışa karşı çoğul maskülenlik formlarında ısrar etmekti. Maskülenlikler hakkında çoğul konuşma çabası, bu yeni çalışmalarda önemli bir başlangıç noktası oldu. Bu anlamda bazı tarihsel metinler de aydınlatıcı oldu. Jeffret Weeks, 18. yüzyıl sonlarından itibaren bir dizi cinsel kimliğin (büyük ölçüde maskülen) oluşumunu tarihsel olarak şemalandırdı. Bu metinler (özellikle *Sex, Politics and Society* ve *Sexuality and it Discontents* [Weeks, 1981, 1985]) Weeks'in modern cinselliklerin şekillenmesi için büyük terimler yerleştirme sürecinde cinsel gelenek olarak adlandırdığı şeyin etkisini vurguladı. Weeks'in gösterdiği gibi, seksologların ve tıp adamlarının cinsel sapkınları kategorileştirmekteki müdahaleleri (**Segal** tarafından 1997'de kapsamlı olarak tartışıldı; özellikle 19. yüzyılın sonlarına doğru eşcinsellik) Viktorya dönemi boyunca maskülenlik tanımları ve normlarındaki genel daralmanın bir parçasıydı. Bu süreçte, erkeklerde herhangi bir eşcinsellik belirtisinin 'gerçek' bir maskülenliğe sahip olunmasını imkânsız kıldığı varsayılıyordu. Eşcinsellik, öznesini bir dönme ve efeminelik ya da en azından 'üçüncü cinsiyet'e dahil olma konumuna yerleştiriyordu.

Weeks'in yazıları maskülenlikleri kavramsallaştırmada tarihsel spesifiklik ihtiyacının altını çizer. Modern çalışmaların en iyi örnekleri, sadece maskülenliği şekillendirmede tarihsel dönem ve cinsellik etkenlerini değil; sınıf, 'ırk', etnisite ve jenerasyon etkenlerini de vurgulayarak bu spesifiklik gösteri-

sini daha da ilerletir. Bu çalışmadan ortaya çıkan şey, maskülenliğin belirli sembollerinin diğer sosyal değişkenlerle eklemleme ya da iç içe geçirmenin sonucu olarak ortaya çıkan bir maskülenlik anlayışıdır. O halde, kimliğin toplumsal cinsiyetinin belirlenmesinin her zaman diğer faktörlerle iç içe geçmiş olma şekline bir vurgu vardır. Örneğin, Catherine Hall makalesi 'Misyoner hikâyeleri: 1830 ve 1840'larda İngiltere'de toplumsal cinsiyet ve etnisite'de (1992), 1830'dan sonraki dönemde Karayipler'de çalışan misyoner erkekler tarafından yaşandığı haliyle belirli bir tür etnisite ve 'ırksal' karakteristiklerin (yani beyaz İngilizliğin) erkeklik anlayışında temel önemde olma şekline güçlü bir vurgu yapar. Hall'un görüşüne göre, bu erkeklerin maskülenliğini oluşturan unsurları, etnisiteye (İngilizlik) ve 'ırk'a (beyazlık) bağımlılıklarını kabul etmeden izole etmek imkânsızdır. Maskülenliğin diğer sosyal değişkenlerle eklemlenmesine dair bir anlayış geliştirmek bu bölümün ilerleyen sayfalarında geliştirdiğim 'yeni erkek' kavramı için önemlidir. Göreceğiniz gibi, önemli olan şey, jenerasyon, etnisite ve 'ırk'ın 1980'lerde 'yeni erkek' figürü etrafında ortaya çıkan maskülenlik türlerinin ayırt ediciliğindeki merkeziliğidir.

2.2 İlişkisel Düşünmek

Ancak maskülenlik versiyonları arasındaki ayrımda ısrar etmek kendi başına uygun bir maskülenlik kavramsallaştırması üretmez. Maskülenlik üzerine modern metinlerin kilit önemdeki ikinci grubu, belirli maskülenlik versiyonlarının sadece diğer maskülenlik versiyonlarından farklarından oluşmakla kalmayıp, aynı zamanda feminenlikle ilişkili olarak tanımlandığı konusundaki ısrarıdır. Bu, uygun bir maskülenlik anlayışının onu bir bütün olarak daha geniş bir cinsiyet ilişkileri alanında, yani modern feminenlik oluşumlarıyla ilişkili olarak konumlamamızı gerektirir. Davidoff ve Hall'un *Family Fortunes*'undan (1987) alınan bir örnek bunu yapmanın önemini kanıtlar.

Family Fortunes 1780'den 1850'ye kadar İngiliz orta sınıfının oluşumunun, büyük ölçüde orta sınıftan erkek ve kadınların yazdığı kişisel metinler yoluyla, bir şemasını çıkartır. Davidoff ve Hall, sadece bu dönemde orta sınıfın yeni ortaya çıkan

maskülenlik formlarının hem emekçi sınıfı hem de aristokratik maskülenlik formlarına karşı tanımlanmakla kalmayıp, aynı zamanda orta sınıf kültürünün kendi içinde toplumsal cinsiyet farklarının (erkek ve kadınların sembol ve özellikleri) artmasının da orta sınıf erkeklerinin özel maskülenlik anlayışının temelinde yer aldığını vurgular.

Kapsadıkları dönemde hızla büyüyen orta sınıfın işinin profesyonelleşmesi, Davidoff ve Hall'a göre orta sınıf maskülenliğinin oluşumunda önemlidir. Orta sınıfa mensup erkeklerin üretim, tasarım, inşaat, muhasebe ve sigorta işlerine dahil olması oldukça spesifik bilgi ve beceri formlarını gerektiriyordu. Bu işlemlerde (risk değerlendirme, muhasebe yöntemleri, anapara ve yatırımları yönetme) ustalık, orta sınıf erkekliğinin sahiplendiği bir dizi pratiği ve sembolik formları temsil etti. Temelde erkek işi ve yeteneği olarak kabul edilen bu yetenekler, sadece aristokratik maskülenlikle (kumar, spor ve cinsel beceri değerleri gibi) ilişkili yetenekler, beceriler ve zanaatkâr maskülenlik becerileri repertuvarına değil, aynı zamanda orta sınıf feminenliğinin özelliklerine de denge oluşturdu.

Davidoff ve Hall, ayrıca orta sınıf erkekliğinin becerilerinin bir dizi resmi ve resmi olmayan kurumlar (bilimsel ve profesyonel dernekler, centilmen kulüplerinde buluşmalar) yoluyla sağlamlaştığını da savunur. Bunlar, orta sınıf maskülenliğinin dış hatlarının tekrar doğrulandığı kamusal alanları temsil etti. Kilise, aynı zamanda bu maskülenliğin şekillendiği önemli bir kamusal alandı. Hıristiyanlığın ve komünyonla ilişkili ritüellerin uygulanması bu erkeklerin maskülenliğini bir Hıristiyan erkekliği olarak şekillendirdi. Davidoff ve Hall'un öne sürdüğü gibi, dini riayet, yerleşik Protestan dini tutkusu ve "Tanrının dünyadaki işini yerine getirmek" kavramlarının genişlemesi yoluyla orta sınıfın yaptığı işi şekillendirdi ve onurlandırdı (a.g.e., s.111). Girişim ve iş sezgisi, Tanrının hizmetine sunulacak dünyevi çözümlerdi.

Daha geniş anlamda Tanrının işini yapmak (kurtuluş için ruhları kazanma işi), aynı zamanda Davidoff ve Hall'un 'ahlaki içtenlik, sevginin gücüne, zayıf ve çaresiz olana karşı hassasiyete vurguyu' öne çıkarttı (a.g.e. s.110). Bu ahlaki eğilimler ve duygusal diller, orta sınıf erkeklerini yine aristokratik maskülenlikten ayıran spesifik bir davranış repertuvarı oluşturdu.

Dindarlığın ve erkeksi duygu formlarının değerlenmesi, orta sınıf erkekler arasında giyimde gittikçe artan bir ağırbaşlılıkla yan yana var oldu. Bu bağlayıcı giyim tarzları, orta sınıf ve aristokratik erkekler tarafından işgal edilen farklı kültürel alanları doğruladı ve orta sınıf içinde maskülen ve feminen görünümler arasına net sınıflar yerleştirdi. 18. yüzyıl erkeklerinin giyiminin 'gösterişi', J. G. Flugel'in 'büyük maskülen feragati' olarak adlandırdığı şeye ters düştü: "Katı, koyu renkli, ağır materyaller, şekilsiz alt parçalar ve ince siyah kravatlar: her yerde rastlanan pantolon ve paltolar" (a.g.e. s.142).

18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyıl başında orta sınıf evlerinin oluşturulması, orta sınıf erkekliğinin sembol ve özelliklerinin bir diğer belirleyicisi oldu. Davidoff ve Hall, ayırt edici bir orta sınıf ev halkı ve 'ev' versiyonunun gelişimini şekillendiren etkenlere uzun bir bölüm ayırdı: 'bana ait şömine'nin üretilmesi. Üretimindeki ana unsur kamusal ve özel dünyaların sınırının kararlı bir şekilde ayrılmasıydı. Ev, ayırt edici 'daha büyük toplumları ve son olarak da ulusu oluşturan temel topluluk' (a.g.e. s.321) yerine ve ayrıca dünyadan ayrı (özellikle iş dünyasından, gerçek anlamda kapılar, çitler, duvarlarla ayrılan) bir yere dönüştü. Banliyö evi, kent bağlamından güvenli bir uzaklıkta ve aynı sınıftan insanlara yakın, bir kırsal havası sunan bu yeni orta sınıf 'evi'nin somut örneği olarak öne çıktı. Davidoff ve Hall'un öne sürdüğü gibi, evi oluşturma ve sürdürme sorumluluğu asıl olarak kadınlardaydı. Kamusal ve özelin arasında sınır çizilirken iki alanın cinsiyetlerinin belirlenmesi gittikçe arttı: İş ve sosyal reform yoluyla dünyada eylemde bulunarak, orta sınıfa mensup erkekler maskülenlikleriyle gittikçe daha fazla ilişkili olan bir kamusal alanda maskülenliklerinin temel parçalarını öne çıkarttılar. Bu sırada özel alan, domestik ve orta sınıfa mensup kadının eylem alanına dönüştü. Ancak Davidoff ve Hall bu domestik alanın, ev dünyası ile kamusal hayat dünyası arasında hareket eden orta sınıf erkeğinin maskülenliğinde önemli bir rol oynadığını savunur. Bu erkekler, girişim için ödül ve kamusal değerin temeli olarak domestik uyuma güçlü bir yatırımla çalıştı (a.g.e. s.18).

Kendisine bağımlı bir ev halkı için (özellikle de karısı) para kazanabilmenin merkeziliği, bu orta sınıf erkekleri için önemli

olan şevkli bir bağımsızlığı dışa vurdu. Bu maskülen bağımsızlığı, Catherine Hall'un öne sürdüğü gibi, 1830'lardan itibaren gittikçe artarak belirli bir İngiliz etnisitesi yoluyla eklemlenerek karakterize oldu. Orta sınıfa mensup erkeğin otoritesi, evde ve İmparatorluk topraklarında ona bağımlı olan insanların üzerindeki gücü yoluyla tanımlanıyordu (Hall, 1992).

Maskülenlikle ilişkili olarak düşünmek (hem maskülenlikler arasındaki ilişkiler hem de maskülenlik ve feminenlik arasındaki ilişkiler bağlamında), her daim bizi bu ilişkiler içinde ve onlar vasıtasıyla işleyen güç ilişkileri hakkında düşünmeye zorluyor. Modern cinsel politikaların ısrar ettiği gibi, toplumsal cinsiyet ilişkileri alanı artık gücün olmadığı bir evren değil. Davidoff ve Hall'un çalışmalarında orta sınıf erkeklerinin maskülenliğinin sadece orta sınıf kadınların feminenliğinden farklı olmakla kalmayıp ona karşı üstün bir pozisyonda tanımlandığını görmek mümkün. Bazı yazarlara göre, toplumsal cinsiyet ilişkileri arasında (maskülenlik ve feminenlik arasındaki ilişkiler) arabuluculuk eden güç ilişkileri, tanınır bir ataerkillik sistemini işaret eder (Alexander ve Taylor, 1994; Walby, 1986). Ataerkillik kavramını bu bölümde incelemek istemiyorum ama 'yeni erkek'le ilgili argümanlarımla ilişkili olduğundan birkaç sorunu işaret etmek isterim. Ana sorunlardan biri, toplumsal cinsiyetler arasındaki güç ilişkilerinin toplumsal cinsiyet kategorilerinin tarihsel özgüllüğü ve farklı dönemlerde aralarındaki ilişkilerin türevleri konusunda zayıf olan evrensel bir modelini geliştirme şekliyle ilgilidir. Özellikle ataerkillik kavramı farklı maskülenlikler arasındaki güç ilişkilerini açıklamakta yetersiz. Bence toplumsal cinsiyet ilişkileri alanında uygun bir incelemenin maskülenlik ve feminenlik arasındaki ilişkileri analiz etmeye ek olarak, farklı maskülenlik oluşumları arasında var olan baskın ve tabi ilişkilerini de keşfetmesi gerekiyor. O halde, ataerkillik kavramını harekete geçirmekten çok, maskülen baskınlığı ve feminen tabiliği kutupları etrafında aynı şekilde bölündüğünden, toplumsal cinsiyet ilişkileri alanının resminden uzaklaşmamız gerektiğini öne sürmek istiyorum. Daha çok, daha çoğulcu bir güç ilişkileri modeline ihtiyaç duyuluyor: farklı maskülenlikler ve feminenlikleri, farklı zamanlarda birbiriyle olan ilişkisinde konumlandıran çoklu güç hatlarını kavrayabilecek bir modele. Bu kav-

ramsallaştırmayla önemli bir hesaplaşma, maskülenliğin baskın, tabi ve karşıt formlarını değerlendirmemize imkân sağlıyor. Bu önemli çünkü John Tosh ve Michael Roper'ın da (1992) öne sürdüğü gibi, toplumsal cinsiyet ilişkilerinin alanı tarihsel olarak, erkek gruplarının tarafında geçerli toplumsal cinsiyet kavramlarına direniş (gizlice anlaşmanın yanı sıra) formlarını içermiştir. Tabii ki böyle bir anlayış, örneğin modern cinsel politikalarla ilişkili erkek gruplarını konumlandırmamızı sağlıyor: yerleşmiş toplumsal cinsiyet ilişkileri gruplaşmasına büyük bir modern meydan okumanın parçası olan erkekler (bu bölümün başında bahsettiğim erkeklerin cinsiyetçilik karşıtı hareketi gibi).

2.3 İcat Edilmiş Kategoriler

Bu kısmı kapatıp bizi yeni bir kısma yönlendiren maskülenliği kavramsallaştırmak hakkında bir şey daha söylemek istiyorum. Yakın tarihli sosyolojik, tarihsel ve kültürel analizlerden yararlanan maskülenlik hakkındaki bütün bu argümanlara destek oluşturan şey, maskülenliğin sabit ve bölünmez bir kategori olmadığı savı. Başka bir deyişle, toplumsal erkek cinsiyeti kimliklerini analiz etmekte başvurabileceğimiz, Tanrı ya da doğa tarafından garanti edilmiş hiçbir gerçek maskülenlik özü yoktur. Daha çok, tıpkı bütün kimlikler gibi, maskülenlikler de Jeffrey Week'in cümlesini ödünç alırsak, **icat edilmiş kategorilerdir** (Weeks, 1991). Belirli bir tarihsel anda belirli özellikler, beceriler, eğilimler ve davranış formlarıyla ilişkilendirilen kültürel anlamların ürünüdürler. Ancak icat edilmiş olduklarını açıklamak, bu kategorilerin bizim üstümüzdeki gücünü azaltmıyor.

Maskülenliklerin icat ya da inşa edildiğini ve dolayısıyla bir temelin garantisinden yoksun olduklarını savunmak (biyoloji ya da ilahiyattaki köken oluşturan maskülenlik fikrinin sunduğu şey budur), güçsüz olduklarını savunmak demek değildir. Tam tersine, kimlikler *gerekli yapılar* ya da *gerekli kurgulardır* (Week'in bir diğer cümlesini kullanmış olduk). Dünyanın işlemesi, kendimizi başkalarına göre konumlandırmak ve kim olduğumuz hissini düzenlemek için onlara ihtiyaç duyarız. Ancak icat edilmiş kimlik özelliklerini vurgulamak, bizi doğrudan bu kimliklerin şekillendiği ya da kurgulandığı süreçlere

yönlendirmez. Bu sürece dahil olan kültürel ya da sembolik çalışmaya yönlendirir. Tarihsel olarak maskülenlikle ilişkili anlamların üretildiği sembolik çalışmaların büyük bir kısmının belirli kültürel diller içinde yer aldığı, benim ana görüşüm. Başka bir deyişle gerçek, tarihsel; erkeklerin toplumsal cinsiyetli bireyler olarak kimliklerini yaşadıkları maskülenliğin özelliklerinin oluşumunda temsilin oluşturucu rolünü vurguluyorum. Yani kültürel diller ya da temsil sistemleri temsilin dışında sabitlenmiş, önceden belirlenmiş bir maskülenliğin yansıması değildir; maskülenliğe verdiğimiz kültürel anlamları aktif bir şekilde inşa ederler. Bu imajların dinamiğini ve sıradaki kısmın konu aldığı bir parçayı oluşturan daha geniş kültürel diller sistemini böyle anlayabiliriz. Bundan önce, 'yeni erkek' imgelemine dair analizimiz için bu kısmın ana konularını özetleyelim.

2.4 2. Kısmın Özeti

1. Birden fazla maskülenlik formu olduğunu, bunun da maskülenliğin 'yeni erkek' versiyonunun özgüllüğüyle ilgilenmemiz gerektiğini vurguladık. Bunun, maskülenlikle ilişkili sembol ve özelliklerin farklı dönemlerde var olmuş diğer maskülenlik formlarından nasıl ayrıldığını gösterdiğini savundum.

2. Güç ilişkilerinin hem maskülenlik ve feminenlik hem de farklı maskülenlikler arasında işlediğinde ısrar ettim. Bu da maskülenliğin 'yeni erkek' versiyonunun yerleşmiş maskülenlik sıralamasına nasıl girdiği hakkında düşünmemiz gerektiği anlamına geliyor. Baskın maskülenlik senaryolarını güçlendiriyor mu yoksa bu baskın senaryoları rahatsız mı ediyor?

3. Daha geniş olan toplumsal cinsiyet ilişkileri alanı içinde belirli maskülenlik formlarını konumlandırmamız gerektiğini savundum. Bu da 'yeni erkeğin' feminenlikle ilişkili olarak konumlandırılmasında hassas olunması anlamına geliyor. Maskülenliğin 'yeni erkek' versiyonu maskülen ayrıcalıkları üretiyor mu?

3. SÖYLEM VE TEMSİL

Bu kitapta yaygın olarak rastlanan tema, temsil formlarının en iyi, bizim yansıtıcı ya da mimetik temsil teorileri adını verdiğimiz şey açısından anlaşılmadığıdır (bkz. 1. Bölüm). Burada anahtar etki, post-Saussurecü dil teorileri oldu. Bu çalışmanın ana tartışma konusunun dil ya da temsilin aktif, üretici işleyişine yapılan vurgu olduğunu hatırlayacaksınız. Dil ister konuşan ya da yazan bir bireyin niyetinde isterse sabit bir dışsal gerçeklikte başka bir yerde inşa edilmiş ya da sabitlenmiş anlamları yansıtmak ya da pasif bir şekilde aktarmakla yetinmez. Onun yerine vurgulanan şey, dilin, anlamın üretildiği yapılandırılmış bir sistem olma şeklidir. Bu formülde önde gelen şey, Saussure'ün dili oluşturan yapılandırılmış sistem içinde anlam üretimini yöneten kurallara gösterdiği ilgidir. Bu kurallar (anlamlandırma kuralları) dilin anlam üretmek için kullandığı mekanizmayı işaret eder. Saussure'ün dil anlayışında temel önemde olan, anlam üretiminin anlamlandırma kurallarına teslim oluşudur. Temsilin oluşturucu rolü hakkındaki bu genel argüman, Roland Barthes'ı derinden etkilemiştir. 1. Bölümde gördüğünüz gibi, Barthes, Saussure'ün tutkusunu benimseyip göstergebilimi yazılı ve sözlü dilden daha kapsamlı bir kültürel diller alanına doğru yaymıştır.

Barthes'ın çalışması görsel temsillerin kültürel analizinde etkili olduğunu kanıtladı. Ancak, 1. ve 3. Bölümlerde gördüğünüz gibi, Barthes'tan Foucault'ya geçiş yapınca temsilleri analiz etmekte göstergebilimsel yaklaşımdan önemli açılardan ayrılan bir yazarla (temsilin inşacı rolüne dair Saussure ve Barthes'ın konumunu genel olarak paylaşsa da) karşılaşırız. Foucault'nun formülleştirmelerini çoktan tanımış olabilirsiniz. Ancak bu bölümde detaylandırdığım 'yeni erkek' okuması konusunda bilgi verdiğinden, fikirlerinin ilgili unsurlarını kısaca özetlemek istiyorum. Bölümün ilerleyen kısımlarında (5.5. kısımda) Foucault'nun çalışmasına geri dönmek ve söylemi tabi kılma ya da öznelleştirme sürecini kuramsallaştırma şeklini incelemek istiyorum. Foucault'nun çalışmasını, sadece bu kitapta ele alındığı kadarıyla kısaca detaylandıracağım.

3.1 Söylem, Güç/Bilgi ve Özne

1. Bölümde, Foucault'nun söyleme dair anlayışının, Saussure tarafından önerilen (ve Barthes tarafından geliştirilen) dilin evrensel işleyişlerine dair biçimsel bir analizden uzaklaşıp belirli bir tarihsel anda söylenebilecek ve bilinebilecek şeyi şekillendiren, yöneten kurallar ve pratiklerin analizine yaklaştığını hatırlayacaksınız. Bu anlamda, Foucault söylemi ya da söylemsel oluşumları belirli bir konu, sorun ya da nesneyi temsil etme şekli sağlayan ifade gruplarını işaret etmek için kullanır. Bu ifadeler, bir dizi farklı metin boyunca üretilebilir ve birden fazla kurumsal alanda ortaya çıkabilir ama bir düzen ya da alta yatan birlik ile bağlanmıştır. Foucault'nun sonraki çalışmalarında söylemlerin belirli temsil türlerini ve bilgileri mümkün kılma yoluna gösterilen bu ilgi, söylemsel oluşumların işlediği araçlar ve kurumlara gösterilen daha büyük bir ilgiyle bağlantılıdır. Stuart Hall'un 1. Bölümde, Foucault'nun çalışmalarındaki bu yeni odaklanmanın, spesifik sosyal pratiklerin (bireylerin yaptığı) söylem tarafından düzenlenme şeklini keşfetmeye dair artan ilgisini işaret ettiğini öne sürdüğünü hatırlayacaksınız. Foucault'nun çalışmalarındaki bu odak noktasının merkezinde belirli konular ya da sorular hakkındaki bilgi şeklinin ayrılmaz bir şekilde gücün işleyişiyle ilişkili olması yer alıyordu. Dolayısıyla, Foucault için bilgi (özellikle beşeri bilimlerin büyümesiyle ilişkili olan) uzmanlar ve profesyoneller arasında, nüfusun daha geniş bir bölümünün ve bireylerden oluşan grupların alışkanlıklarını, eylemlerini düzenleme ve kontrol etme çabasıyla bağlantılıydı. 1. Bölümde bu düzenlemeye gösterilen ilginin yeni bilgi ve temsil türleri üreterek nasıl pozitif ya da üretici şekillerde işlediğini gördünüz. İlave olarak, bedenin Foucault'nun çalışmalarında nasıl gücün modern düzenleyici formlarının eklemlenmesinin ayrıcalıklı noktası olarak ortaya çıktığını gördünüz.

Foucault'nun söyleme dair görüşleri, aynı zamanda söylemle ilişkili olarak öznenin yerine dair belirli bir açıklama da sunar. Foucault, Saussure ve Barthes'ın çalışmalarıyla ortak bir şekilde dil, temsil ve bilgiyle ilişkili olarak anlamın kaynağı ve garantisi olarak gördüğü geleneksel özne anlayışlarını sorunsallaştırdı. Stuart Hall'un 1. Bölümde Velásquez'in *Las Meninas* tablosuna dair analizinde tartıştığı gibi, Foucault öznenin

kendisinin söylem içinde üretilme şeklini vurguladı. Bu Foucault için temel önemde bir ısrardı. Söylemin dışında, temel öznellik formu olan sır olasılığının olmadığını savundu. Onun yerine, söylemlerin kendisi çeşitli özne konumlarının taşıyıcısıdır: yani, belirli bilgi ve pratik formlarıyla ilişkili olarak belirli faaliyet ve kimlik konumlarının.

Foucault'nun söylem ya da söylemsel oluşum anlayışının bu özelliklerinin 'yeni erkek' analizimize etkileri beş maddede özetlenebilir:

1. Foucault'nun söylem oluşumları hakkındaki görüşleri bizi bir ya da iki ayrıcalıklı 'yeni erkek' imajına odaklanmaya değil, farklı 'yeni erkek' tezahürlerini farklı temsil alanlarına bağlayan düzenlemeleri kavramaya davet eder. Dolayısıyla, 'yeni erkeğin' sadece televizyon reklamlarında değil, mağazalarda, dergi sayfalarında, kartpostallarda ve posterlerde yüzeye çıkma şekline karşı da tetikte olmamız gerekir.

2. Foucault'nun söylemsel spesifiklik hakkındaki görüşleri bize maskülenliğin dergi yayıncılığı, perakende tasarım ve reklamcılık içinde anlamlandırılmasında kullanılan belirli söylem kodları ve geleneklerine karşı dikkatli olmamız gerektiğini hatırlatır. Bunlar beden, görünüş ve bireysel tüketimle ilgili merkezi kodlardır ve temsil edilmesi mümkün olan maskülenlik türlerini şekillendireceklerdir.

3. Foucault'nun söylemsel rejimler boyunca gücün işleyişine yaptığı ısrar, bu imajların inşasında işlev gören güç ilişkilerini analiz etme imkânı açar. Güç, belirli görsel keyifleri ve bakma formlarının sınırlarını çizerek belirli görsel kodlar yoluyla maskülenliğin inşasında üretici olacaktır. Ayrıca normal ve anormal, sağlıklı ve hasta, çekici ve itici vs. arasındaki sınırları sabitleyecektir.

4. Foucault'nun söylemlerin kurumsal boyutlarına yaptığı vurgu bizi 'yeni erkek' imajlarının belirli kurumsal pratikler içinde (erkek giyimi perakendesi, dergi yayıncılığı, reklamcılık) köklenme şekline yönlendirir ve bu alanların her birinde temsillerle ilişkili olan belirli bilgi ve uzmanlık şekillerine karşı tetikte olmaya zorlar.

5. Foucault'nun öznelliğin söylemsel üretimi hakkındaki tezi, 'yeni erkeğin' modern görsel moda, stil ve bireysel tüketim söylemi içinde açılan yeni bir özne konumu olarak ortaya

çıkışı hakkında düşünmemize imkân sağlar. Şimdi odaklanmak istediğim konu, 'yeni erkek' rejimi ile ilişkili görsel kodların yeniliğine dair bir düşünce.

4. MASKÜLENLİĞİN GÖRSEL KODLARI

Bu bölüme Lévi-Strauss'un 501 kot pantolonları için hazırladığı televizyon reklamlarından alıntı yaparak başladım. Gördüğümüz gibi hem George Melly hem de Frank Mort'a göre bu reklamlar popüler kültür alanı içinde belirgin bir şekilde bir dizi yeni maskülenlik kodlamaları sundu. Bu örnekler aracılığıyla 'yeni erkek' imgelemini ortaya çıkarırken bu kodlamaların yeniliğine dair ilk anlayışı edindik. Melly ve Mort'un öne sürdüğü gibi, öne çıkan şey erkek vücutlarının yüzeyinin yeni bir çerçevelenmesiydi: maskülen kas gücünden çok pasif cinselleştirmenin vurgulandığı bir çerçeveleme. Mort'u cümlesinde, bunlar arzulu bir bakışı açıkça davet eden erkek vücutlarıydı. Bu kısımda, 'yeni erkek' kodlamalarının yeniliğini ve onlarla ilişkili izleyici formlarını; özellikle de görsellerdeki erkekler ile görsellerin hedef kitlesini oluşturan erkek grupları arasında sahnelenen seyircilik formlarını daha detaylı bir şekilde keşfetmek istiyorum. Böylece televizyon reklamlarına ya da erkek giyimi mağazalarına yayılan görsellere değil, erkekler için hazırlanan 'stil' ve 'yaşam tarzı' dergilerinin moda sayfalarında bulunan 'yeni erkek' imajlarına odaklanmak istiyorum.

Bu imajlara dair okumamı düzenlemenin bir yolu olarak, söze söyleyeceğim şeyin kapsamını sınırlayarak başlayacağım. Son on yıllarda üretilen moda dergisi fotoğrafçılığının önemli özelliklerinden biri, yeni maskülenlik kodları çeşitliliği. Başka bir deyişle, bu moda görsellerinde temsil edilen tek bir 'yeni erkek' versiyonu bulmuyoruz. Bu kendi başına önemli bir bulgu; gevşek bir aile benzerliğini paylaşan bir dizi yeni kodlama hakkında düşünmemiz gerektiğini öne sürüyor. Bu kodlama çeşitliliği nedeniyle 'yeni erkek' imajlarında üretilen üç önemli 'tarz' olduğunu düşünüyorum ve buna odaklanmak istiyorum. Bunlar şöyle:

1. 'Sokak tarzı' versiyonu.
2. 'İtalyan kökenli Amerikalı' versiyonu.
3. 'Muhafazakâr İngilizlik' versiyonu.

'Sokak tarzı' versiyonuyla başlamak istiyorum. Bunun nedeni, 'yeni erkek'in tanınır versiyonunun ilk olarak bu moda görselleri vasıtasıyla ortaya çıkmış olması.

4.1 'Sokak Tarzı'

Rol dağıtımı kodu ile başlayalım (Figürler 5.4 ve 5.5). Bu, moda fotoğrafçılığında çok önemli bir kod. Model seçiminde belirli fiziksel özelliklerin seçimiyle modelin özel fiziksel 'tarzı'nın çağrışımlarıyla ilişkili. Figür 5.4'te seçilen model genç, güçlü ve belirgin hatları var. Bütün bu unsurlar bir araya gelince çocuksu bir yumuşaklık (açık renk ciltle çağrışımı yapılan ve başının gerisine doğru itilmiş şapkayla tekrar çağrıştırılan) ve kararlı bir maskülenlik (yüz hatlarının keskinliği ve yüzündeki dövme ile çağrıştırılan) karışımı üretiyor. Bu 'çocuksuluk' ve 'sertlik' kombinasyonu, bu tür 'sokak tarzı' kodlamalarıyla ilişkili görsellerde yer alan bir dizi çelişkili maskülenlik unsurunu temsil ediyor. Bu 'yumuşak ve sert' kombinasyonu açık siyah bir modelin seçilmesiyle güçlendirilmiş. Model seçimi önemli ve Figür 5.5'te tekrarlanıyor (gerçekte aynı model, Simon de Montford). Maskülenlik anlamı açısından, iki çağrışımını kullanıma sokuyor: 'açık siyah'ın duyusallığa ve 'siyah maskülenliğin' hipermaskülenliğe denkliği.

Bununla ne demek istiyorum? Hipermaskülenliği anlatmak için siyah maskülenliğin kullanılmasının, siyahlığın patolojikleştirilmesi ile şekillenen uzun bir geçmişi vardır ve siyah erkeklerin cinselliği ile cinsel yeteneği hakkında dile getirilen fantezilerin tarihsel alanı olmuştur (Mercer ve Julien, 1988; ayrıca bkz. bu kitapta bölüm 4, 4.3. kısım). Siyah maskülenliğin bu çağrışımları açık siyah erkeğin anlamı içinde önemli bir iz olarak işlev görür; iddialı maskülenliğin çağrışımlarını bildirirler. Ancak 'açık siyah' özellikle ayrı bir dizi çağrışıma sahiptir. Açık siyah model, tehditkâr olan siyah maskülen duyusallığını kabul edilebilir kılar ya da onaylar. Bunu cilt tonu ve yüz hatları belirticileri yoluyla yapar. Açık siyah modelin tercih edilmesi 'yumuşak' ve 'sert' oyununu mümkün kılar.

Giysi seçiminde, Figürler 5.4 ve 5.5, işçi giyimi (Figür 5.4'te gömleğin altına giyilen beyaz tişört) ve kalın dış giyim (Figür 5.5'teki yün ceket ve sağlam botlar) unsurları bir araya getirilir. Her iki figürde de 'tarzın' stili, modelin giydiği şık şapka-

larla tamamlanmış. Bu hem 'tarzın' fazlasıyla stilize doğasını göstermek hem de siyah sokak tarzı deyimlerinden yararlanmak için işe yarıyor. Siyah tarzına bu bağlantı Figür 5.5'e verilen başlıkla ('Avlu Tarzı Kolay Aşırma') açık bir şekilde vurgulanıyor. Bu giysilerin seçimi ve stili, dergilerde 'sokak tarzı'yla ilişkili kararlı, şık maskülen 'tarz'ın tipik özelliklerini taşıyor. 'Sokak tarzı'nın kentli çağrışımları Figür 5.5'te seçilen yerle vurgulanmış: şehir içinde metruk bir çöplük.



FİGÜR 5.4 'Bakışlar sert', *The Face*, Mart 1985.



FİGÜR 5.5 'Ragamuffin bastonumu uzat', *Arena*, 1987 ilkbahar.

Modelin pozları ve yüz ifadeleri, bu kodlamada bahsetmek istediğim bir diğer unsur.

FİGÜR 5.4'te mükemmel somurtmayı ve o melankolik bakışı elde etmek için geleneksel modellikten faydalanılmış. Bu modellik geleneklerinin kullanılması çoğunlukla bu türde stillendirmelerde özellikle belirgindi. Figür 5.5, modelin siyah alt kültür maskülenliğinin belirli formlarıyla ilişkili belirgin bir şekilde stilize yürüyüş pozuyla (moda hikâyesinin başlığının 'ragamuffin' olarak isimlendirdiği) buna örnek oluşturuyor. Bu figürlerde görülen duruşlar ve ifade şekilleri benim erkek gençliğinin romantik bireyselliği olarak adlandıracağım şeyi belirgin bir şekilde öne çıkartıyor. Bunlar şehir yaşamını bilen, yakışıklı, sert çocuklar. Bu romantik maskülen kimlikler 'sert', şık bir maskülenlik için (kendine yeterli bir dengeyle erkekliklerini taşıyan erkekler) kaynak sundu. Bu maskülen romantizmi vurgulamakta belirli bir ön-müsamahakâr his önemliydi. Bununla kastettiğim, görsellerin 1960'ların sonlarında maskülenlikteki değişimlere öncül olan maskülen kodlardan yararlandıkları. Bu maskülen romantizm Figür 5.4'te görselin kusursuz, parlak, siyah-beyaz bir reprodüksiyonunun seçiminde gösteriliyor. Bu, 1940'ların pelikül ve ışıklandırma seçimlerini ve 1950'lerin yıldız portrelerini (özellikle de Kobal koleksiyonuyla ilişkili olanları) hatırlatıyor.

Bu görsellerin bir diğer kodlanmış özelliği, modellerin güçlü bir şekilde sahip olduğu narsist tutum ve kendilerinden memnun oluşlarıdır. Bu, en açıkça Figür 5.4'te görülüyor. Tek başına poz veren modelin bakışları yere ve kadrajın dışına doğru odaklanmış; bakışlar, öz-yansıtma ve bir parça melankoli içeriyor. Bu kısmen görselin 1980'lerin 'zor zamanlar' kültüründe (hayatta daha az fırsat, para azlığı, sosyal yaşamda otoriterliğe doğru değişimler) genç erkeklerin kendini kısıtlamasını kaydeden erkek romantizmi ve bireyselliği kodlarını vurguluyor (Winship, 1986). Ancak daha da önemlisi, sayfalardaki poz verme ve ifade alışkanlıkları, bakanı, modelin 'tarzı'na narsist dalışı ya da kendini sunuşuna suç ortaklığı yapmaya ('tarzını' ve görünümünü taşıma şekliyle suç ortaklığı) ya da kendini onunla özdeşleştirmeye davet ediyor. Bu, fotoğrafın kesilip Figür 5.4'te görsele yoğunluk katacak şekilde sayfaya yerleştirilme şeklinde vurgulanıyor: model izleyen için yaklaş-

tırılıyor. Benim savım için önemli olan şey, görsele bakan izleyiciyi davet eden, modelin narsisizmi ile ilişkili, model ile izleyici arasındaki bu suç ortaklığının aynı anda hem fazlasıyla maskülen hem de açıkça duyusal olan erkek vücutlarına odaklanma şekli. Öncelikle, modelin görünümüne odaklanan dikkat ve bunun yerleştirdiği keyifler (giysilerin kalite ve stilinde, saç tıraşında, 'görünümünde', ışıklandırmada ve kâğıdın kalitesinde), erkek model ile hayali erkek izleyici arasındaki ilişkiye aracılık edecek hayali bir kadın izleyiciye yönelik değil. Başka bir deyişle, temsilde hiçbir kadın ya da görselin üstü örtülü bir şekilde hitap aldığı, bu özelliklerin hitap edebileceği bir kadın yok. Bu görselin sergilediği maskülen tarz heteroseksüellik normları içinde kodlanmamış, 'tarzı' kadın bakışının onayını almayı hedeflemiyor. İkinci olarak, model seçimi ve seçilen giysilerdeki bazı unsurlar eşcinselleri hedef alan ve onlar tarafından kabul edilen bir maskülenlik temsili geleneğini ima ediyor. Tam olarak 'sert' bir maskülenliğin değerlenmesinden bahsediyorum. Ek olarak, Figür 5.4 yakışıklı ama melankolik genç erkekle ilişkili erkek eşcinselliğinin daha eski bir temsil geleneğinden yararlanıyor (bkz. Dyer, 1993).

Ancak Figür 5.4 ve 5.5'in eşcinsel erkek kodlamaları olduklarını öne sürmüyorum; daha çok düpedüz öyleler. Moda sayfalarında sınırlı miktarda vücut sergileniyor ve model seçimi bazıları açık bir şekilde cinsel çağrışımlı eşcinsel temsillerinden oluşan genel figürlerden (denim giyimli delikanlı ya da polis) ayrılıyor. Bu görseller daha çok hem başvurdukları hem de aynı anda temsil ettikleri şık toplumda (Londra 'sokak tarzı') güçlü köklere sahip ve bu da katı bir şekilde cinsellik açısından tanımlanmıyor. Ancak asıl önemli olan şey, stilin eşcinsel vurguyu patolojikleştirmeden ya da eşcinsel ya da düz cinsel kodlamasını yeniden yazmadan bir eşcinsel vurgusundan yararlanan bir maskülen-maskülen tarz düzenleme şekli.

4.2 'İtalyan Kökenli Amerikalı'

Figür 5.6, 5.7 ve 5.8'i yorumlarken maskülenliğin bu 'yeni erkek' versiyonlarının kodlamasında anahtar bir unsur olarak etnisitenin rolüne dikkat çekmek istiyorum. Bununla kastettiğim, 'İtalyan kökenli Amerikalılığın' anlamlandırma şeklinin bu görsellerdeki maskülenlik kodlaması için merkezi oluşu.

Model seçimi yine merkezi bir kod. 'İtalyan kökenli Amerikalılığın temel olarak gösterilmesi model seçimi yoluyla gerçekleşiyor. Bu mesajı aldığımızdan emin olmak için, Figür 5.8'e bakalım: Bu, "Mafya üyeleri ve mafya babaları yepyeni takımlarıyla gösteriş yapıyor" başlıklı bir moda hikâyesine ait. Koyu bir cilt tonu, sert yüz hatları ve belirgin bir duyusallık (özellikle dudaklar ön planda) seçilen modellerin ortak noktası. 'Sokak tarzı' imajlarına gelince, bu fiziksel özellikler hem duyusallık hem de sertlik ya da hem 'yumuşak' hem de 'sert'in bir karışımı anlamına geliyor. Dolayısıyla, koyu renkli cilt, gözler ve kalın dudakların çağrıştırdığı duyusallık, güçlü çene, burunlar ve İtalyan kökenli Amerikalı 'maço'nun kabadayılık ve çalım çağrışımlarıyla kesişiyor. O halde bu modellerin seçimi, açık-siyah modellerin seçimiyle gösterilene benzer bir dizi maskülenlik çağrışımı üretmeye yarar.

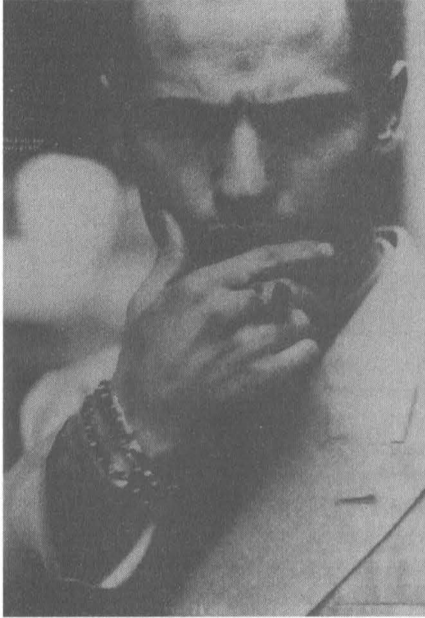
Figür 5.7'de seçilen mekân da 'İtalyan kökenli Amerikalılık' anlamlandırmasında önemli. Binalardan oluşan arka fon ve şehrin (New York?) genel kamusal alanlarının kullanılması bu metropol manzarasında modellerin 'tarzını' sağlamlaştırıyor. Bu sofistike ortam, bu adamların evi. Figür 5.7 de 'şehirde olma' erkek yoldaşlığını vurguluyor. Bu, modellerin giydiği giysiler (denizci giysileri) ve moda hikâyesine eşlik eden açık denize açılma referansı ile (1949 tarihli *On The Town* filmine referans) daha da fazla yansıtılmış.



FİGÜR 5.6 'Son detay: Paltolarda ve şapkalarda On The Town denizci stili', *Arena*, yaz/sonbahar, 1991.



FİGÜR 5.7 'Son detay: Paltolarda ve şapkalarda On The Town denizci stili', *Arena*, yaz/sonbahar, 1991.



FİGÜR 5.8 'Mafya üyeleri ve mafya babaları yepyeni takımlarıyla gösteriş yapıyor', *Arena*, ilkbahar 1991.

Denizci giyiminden esinlenen kıyafetlerin seçimi ve stili, giysi kodları yoluyla güçlü bir maskülen 'tarz' üretilmesine yardımcı oluyor. Kasketler, yün ceket ve kalın kanvas paltolar sağlam bir maskülen çerçeveyi vurgulayan, (palto örneğinde) kararlı bir şekilde maskülen olan giysiler. Geniş omuzlu tarza yapılan bu vurgu Figür 5.8'de de çok açık: takımın kesimi yoluyla kendini belli ediyor. Bu görselde modelin taktığı aksesuarlar (bileklik ve iri yüzük) atılgan, gösterişçi bir maskülenlik anlamına geliyor.

Pelikül ve ışıklandırma seçimi bu görsellerde çok önemli. Gri-sepya tonları 1940'ların Amerika'sını işaret ediyor ve Figür 5.4'te kullanılan parlak siyah-beyaz peliküle benzer şekilde, daha sabit ve tutucu toplumsal cinsiyet kimliklerinin (özellikle de maskülenliklerin) dönemini çağrıştırıyor. Ek olarak, bu pelikül ve parlak baskının seçimi cilt, gözler ve saçların parlaklığını ve giysilerin dokusunu da vurguluyor.

Son olarak duruş ve ifade kodlarına bakarsak Figür 5.6, Figür 5.4'te görülene benzer bir ifade kodu sunuyor. Burada modelin bakışı yana ve hayali izleyiciden uzağa odaklanmış ve bu duruşa melankolik ifadesi de eşlik ediyor. Burada da cinsel olarak değişken bir maskülen-maskülen bakış mevcut. Figür 5.8'de model karamsar bir şekilde objektife, doğrudan etkileşime girmeden izleyiciye doğru bakıyor.

4.3 'Muhafazakâr İngilizlik'

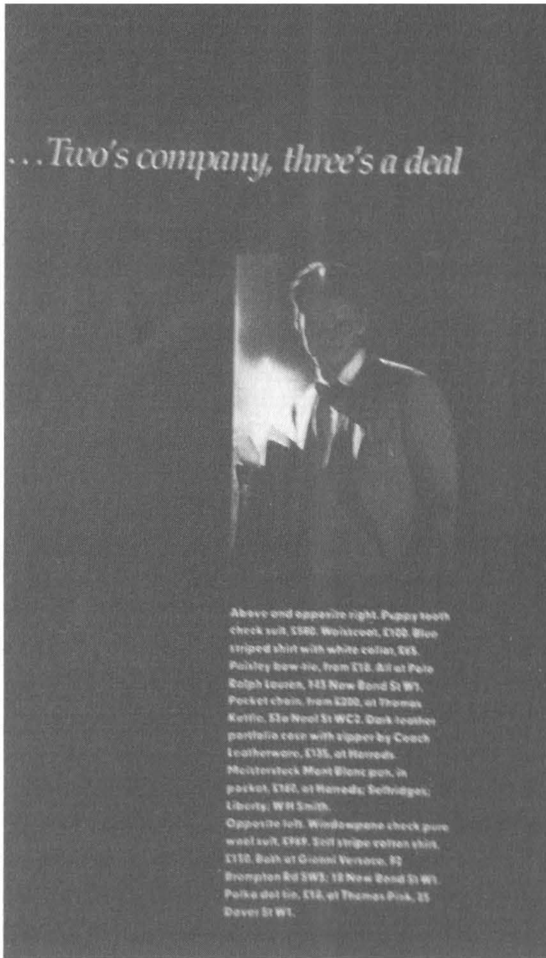
Modellerin seçimi 'tutucu İngilizlik tarzı'nı üretmek için kilit önemdeydi (bkz. Figürler 5.9 ve 5.10). Modellerin ikisi de solgun benizli, İtalyan kökenli Amerikalı görünümlü ve açık siyah modellerden daha açık renk saçlı ve daha yumuşak yüz hatlarına sahip. Ancak saç stili 'tutucu İngilizlik tarzı'nın kodlamasında özellikle önemli. Yanlardan ve arkadan kesilmiş ama tepede geriye atılabilecek kadar uzun bırakılmış. Hafifçe jölelenmiş olsa da tepedeki saç öne doğru dökülebilecek şekilde kesilmiş. Bu, uzun saçın romantik çağrışımlarını 'yanlarda ve arkada kısa' saçın maskülen disiplin ve uygar kibarlık çağrışımlarıyla birleştiriyor.

Giyilen giysi repertuvarı da 'tutucu İngilizliği' göstermek için anahtar önemde. Figürler 5.9 ve 5.10'da modeller üç parçalı takım elbise formunda, klasik İngiliz erkek giyiminin bir

versiyonunu giyiyor. Kıyafetler pamuktan (gömlekler) ve yün karışımından (takım elbiseler) yapılmış: bunlar, kalite ve geleneği simgeleyen materyaller. Bu değerler, ofis eşyalarıyla dolu bir çalışma masası gördüğümüz Figür 5.11'de de ifade edilmiş: Filofax deri evrak çantaları ve dolmakalemler. Bu nesnelerin seçimi ve oluşturulan stil belli belirsiz bir şekilde iki dünya savaşı arasındaki İngiltere'yi düşündürüyor.

Ancak gelenek hissi, klasik İngiliz erkek giyimi tasarım kodlarını vurgulama işlevi gören tek faktör değil. Figür 5.9'da bu erkek giyimi kodlarının modern cilasını oluşturan şey parlak renkli bir kravat ve güneş gözlükleri. Bu modern unsurlar moda hikâyesine eşlik eden metindeki 'şık uygulamalar'a yapılan referansla belirtilen girişimci kodları işaret etmeye yarıyor. Bu iş kodlarıyla ilişkili saldırgan maskülenlik Figür 5.9'da modelin duruşu ve ifadesiyle güçlendirilmiş: duruşu ve ifadesi kendine güvenli erkeklik ve bağımsızlık anlamına geliyor. Figür 5.10'da modelin duruşu ve ifadesi daha az saldırgan, izleyene daha açık. Açıkça ona bakmamızı talep ediyor.

FİGÜR 5.9 'Stitched up', *GQ* Şubat/Mart 1989, fotoğraf Tim Brett-Webb, © The Condé Nast Publications Ltd/GQ.



FİGÜR 5.10 'Stitched up', *GQ* Şubat/Mart 1989, fotoğraf Tim Brett-Webb, © The Condé Nast Publications Ltd/GQ.

O halde, Figürler 5.9 ve 5.10'da kodlanan maskülenlik versiyonu, bir yandan baskın bir İngilizlik versiyonu ve girişimci iş kodlarıyla ilişkili kararlı maskülenlikte, diğer yandan romantik narsist genç erkeklik kodları arasında karşılıklı etkileşimle güçlü bir şekilde belirtiliyor. Bunlar modellerle özdeşleşmenin (özellikle hayali İngilizliklerinin gücü açısından) kıyafetlerin kesimi, ışıklandırma ve modellerin 'tarzı'ndaki görsel keyfin desteklenmesiyle bir arada duran bir izleyici bakışını kodluyor.



FİGÜR 5.11 'Stitched up', *GQ* Şubat/Mart 1989, fotoğraf Tim Brett-Webb, © The Condé Nast Publications Ltd/GQ.

4.4 4. Kısmın Özeti

Bu üç 'tarz'a dair okumamdan türeyenleri değerlendirelim. Bu üç 'tarz' boyunca şunu savundum:

1. Modellerin seçiminde (özellikle 'sokak tarzı' ve 'İtalyan kökenli Amerikalı' imajlarında) hem çocuksu yumuşaklığı hem de daha sert, kararlı maskülenliği birleştiren kararsız bir maskülenlik kodlanıyor. Bu, maskülen duyusallığının gösterilmesini onaylıyor.
2. Modellerin giydiği kıyafetler kesin bir şekilde maskülen, çoğunlukla geniş omuzlu ve sağlam bir vücut şeklini vurguluyor.
3. Modeller oldukça maskülen duruş-ifade formlarını (belirgin bir şekilde maskülen bağımsızlığı ve güveni çağrıştıran) ve narsist kendine odaklanma kodlamasını sergiliyor.
4. Işıklandırma ve pelikül seçimleri cilt, saç, gözler ve kıyafetin dokusunun yüzey kalitesini vurguluyor.

5. Görsellerin kesilme şekli çoğunda çarpıcılık etkisi sağlıyor.

Ek olarak, bu görsel kodların hayali izleyici için bir izleyici tarzı oluşturmaya yaradığını öne sürüyorum. Görsellere dair okumamda bu tarzın üç özelliğinden bahsettim. Birincisi, toplumsal cinsiyet oluşturma konusunu ele aldım ve görsellerin hayali izleyeninin erkek olduğunun varsayılma şeklini vurguladım. Bu maskülen-maskülen görünüm formlarını yerleştirir. İkincisi, kimlik düzenlemesi üzerinde düşündüm; yani görseller, kendisine model tarafından sunulan 'tarz'ı edinmek için hayali bir erkek izleyeni davet eder. Üçüncüsü, harici bir nesneye ya da 'başkasına' bakma keyfinin düzenlemesinden bahsettim. Tarzın toplumsal cinsiyetinin oluşturulmasına gösterdiğim ilgi önemliydi. Bu, bizi, temsillerde kodlanmış olan görsel keyiflerin daha geniş toplumsal cinsiyet senaryoları ve cinsel kimliklerle bağlantılanma şekline (başka bir deyişle kim kime ve nasıl bakıyor) yönlendirdi. Görsellerde tarzın maskülen-maskülen olarak kodlanması, görsellerde gösterilen görsel keyifleri çerçeveliyor. Bu anlamda öne çıkan şey, tarzdaki özdeşleşmenin düzenlenmesi. Hayali erkek izleyicinin modelin 'tarzı'nı benimsemeye, yani bu 'tarz'la özdeşleşmeye davet edildiği çok açık.

Erkek giyimi sergilemesiyle ilişkili görsel keyifler de temsillerde rol sahibi. Bu anlamda, görseller sergilenen 'tarz'la özdeşleşmeye teşvik etmek ile model etrafında görsel keyifleri işaretlemek, böylece modelin kendisinin arzulu bir bakışın hedefi olmasını sağlamak arasında ince bir çizgide ilerliyor. Bu özdeşleşme ve modelden keyif alma arasındaki karşılıklı etkileşim, görseller boyunca maskülen cinselliğinin kodlanmasıyla ilişkili ve görsellerin bazılarının geçmişte eşcinsel erkeklerin imtiyazı olarak kabul edilmiş (bu formu patolojikleştirmeden) görünme formlarından yararlanma şekliyle güçlü bir şekilde teşvik ediliyor. Bu görsel keyifleri ve izleyicilik ya da onlarla ilişkili bakma formlarını vurgulamak bizi bu görsellerin okuyucu ya da izleyicilerindeki etkisi hakkında bir dizi argümana götürüyor. Sıradaki kısımda bu kısımda sunulan terimlerin bazılarını açmak ve bu görsellerin onları okuyanlara eklemlenmesini nasıl kuramlaştıracağımızı daha detaylı bir şekilde gözden geçirmek istiyorum.

5. İZLEYİCİLİK VE ÖZNELLEŞTİRME

3. kısımda Foucault'nun söylem düşüncesine dair yaptığımız tartışmada, söylemlerin bireyler için tarihsel olarak belirli birkaç temsilciliği ve kimlik konumları taşıma şeklini vurguladığını gördük. Bireyler için belirli sosyal pratiklerle ilişkili olarak eyleme geçme ya da bilme koşullarını sağlayan şey bu özne konumlarıdır. Bu özne konumları kavramı 'yeni erkeğe' dair okumamda anahtar önemdeydi. Popüler temsiller içinde 'yeni erkek' kodlamasını moda, stil ve bireysel tüketim pratikleriyle ilişkili olarak erkekler için yeni bir özne-konumunun oluşumunu işaretlediğini görebileceğimizi öne sürdüm. Ancak şimdiye kadar tartışmamızda eksik olan şey, temsil içinde şeklen üretilen özne-konumlarının erkek grupları tarafından nasıl benimsendiğine dair bir anlayış. Başka bir deyişle, 'yeni erkek' imajlarının bireysel erkeklerin maskülenliğiyle eklemlenmesini nasıl kavramsallaştırırız? Foucault'nun öznellik kavramsallaştırmasında (1970'lerdeki metinlerinde öne çıkar) bireylerin belirli söylemsel özne konumlarını benimseme sürecine dair bir anlayış yer alır. Foucault'nun çalışmalarından, bu kitapta henüz tartışılmamış bir konuyu ele aldığım 5. ve 6. kısımlarda üzerinde düşünmek istediğim şey, bu özneleştirme sorunu.

Daha önce gördüğümüz gibi, Foucault'nun öznellik konusunda yazdıkları biçimsel, söylemsel bir özne konumları üretiminin sınırlandırmasına doğru güçlü bir eğilim gösterir. Bu, tarihsel araştırmaları açısından çok açıktır. Yeni bilgi kaynakları ve güç ağlarının büyümesi yoluyla bireyselliğin modern formlarının ortaya çıkışıyla ilgilenir. Foucault'nun tarihsel bireylerin bu söylemsel konumlara tabi tutulduğu süreci anlamak için yerleştirdiği merkezi mekanizma söylem içinde gücün işleyişidir. Foucault bu sürecin işleyişini en açıkça *Power/Knowledge*'deki (1980) bir söyleşide ve 'The subject and power' makalesinde (1982) açıklar. 'The subject and power'da gücün bireyleri davranış yönetimi yoluyla tabi kılma şeklinden bahseder. Foucault, bununla, bireylere sınırlar koyan ama aynı zamanda belirli temsilcilik ve bireylik formlarını da mümkün kılan normlara uygun şekilde davranışların belirlenmesini ve şekillenmesini kasteder. *Power/Knowledge*'daki söyleşide Fouca-

ult daha da ileri giderek öznelleştirme ya da tabi olma anını tarif eder. Güç yine merkezi bir mekanizmadır. Şöyle der:

> ... Güç ilişkileri, öznenin kendi temsilleri hakkında düşünmesine bağlı olmadan, maddi olarak vücuda derinlemesine nüfuz edebilir. Güç vücudu ele geçirirse, bu ilk önce insanların bilinçleri tarafından içselleştirilmesi yoluyla olmaz.
>
> (Foucault, 1980, s.186)

O halde bireyler belirli söylemlerin içinde, onlara uygulanan gücün bir etkisi olarak konumlanırlar. Bu, örneğin vücudun zevklerinin yoğunlaşması, duruşu, hareketleri ve belirli pratiklerin yoğunlaşması yoluyla işleyebilir. Bu, gücün bireyin kumaşını ve tutumunu oluşturduğu üretici bir ilişkidir.

O halde Foucault, bu yorumlarda öznelleştirmenin bireylerin gücün/bilginin kendi üzerlerinde işleyişini güvenceye almak için özdeşleşme mekanizmaları yoluyla bilgi talep etmesini gerektirmediğini vurgular. Bedensel özellikler ve kapasiteler (örneğin giyinmek, yürümek, bakmak) taklit ve yapmanın 'brüt sonucu' yoluyla elde edilir (Hunter, 1993, s.128). Başka bir deyişle, spesifik söylem, kafanızın içinde kazanmadan üzerinizde etkili olabilir, sizi tabi kılabilir.

Ancak bu formüllerin zenginliğine rağmen Foucault'nun davranışın yönetimi ve gücün beden üzerindeki işleyişlerine yönelttiği dikkat amaçlarımız açısından hiç sorun taşımıyor değildir. En önemlisi, bu formüller Foucault'nun üst üste vurguladığı spesifik güç oyunlarının bireylerin üzerindeki etkisine ve bireylerin onlara direnebileceği şekillere yeterince dikkat göstermediği suçlamasına karşı çok kırılgandır. Foucault, ayrıca, daha doğrudan davranışı düzenlemek ya da yönetmek için özel girişimlerin olası başarısızlığını da görmezden gelir. Öznelleştirme mekanizması ya da süreci, bir anlamda, bu kavramsallaştırmalarda formalite icabıdır. Bu noktada Foucault'nun çalışmasına yapılan vurgunun amacı, belirli söylemsel rejimler içinde üretilen özne konumlarının ayna görüntüsü olarak tarihsel bireyler tarafından benimsenen kimlikleri görmek. Benim görüşüme göre, Foucault'nun yaklaşımının bu açısı bana pek yardımcı olmadı. Bu yaklaşım, beni iki yöne yönlendirdi: birincisi, bireylerin kültür teorisi içinde psikanali-

zin sahiplenilmesinde buldukları alternatif bir temsil eklemlenmesi açıklamasına ve ikincisi, Foucault'nun daha sonraki yazdıklarında bulunan, daha faydalı bir özneleştirme açıklamasına.

5.1 Psikanaliz ve Öznellik

Psikanaliz, temsil sistemlerinin gerçek tarihsel bireyler üzerindeki etkisini anlamak konusuyla ilgilenen kültür eleştirmenleri için zengin bir argüman kaynağı sağladı. Bu kısımda, psikanalizden alınan ve 'yeni erkek' imajları ile bu imajların izleyicileri ya da tüketicileri arasındaki ilişkiyi kavramsallaştırmak için bir yol sunan üç konsepte odaklanmak istiyorum. Bunlar özdeşleşme, skopofili ve narsisizm konseptleri. Bu konseptler temsil içinde toplumsal cinsiyet kimliklerinin düzenlenmesini ön plana aldıklarından ve bu süreci şekillendiren bakma ve izleyicilik eylemlerini vurguladığından, amaçlarımız için özellikle anlamlı.

Özdeşleşme, üç konseptin en önemlisidir ve Freud'un yazılarında net anlamlar taşır. Örneğin 'Group psychology and the analysis of the ego' makalesinde Freud (1977/1921), bireylerin etraflarındaki nesnelerin harici dünyasına giriş yaptığı iki ilişki türü arasında açıkça ayrım yapar. Bir yandan, libidinal yatırımların (cinsel dürtüler) genellikle başka bir kişiye odaklanmasını içeren bir nesneyle ilişki olduğunu söyler. Diğer yandan, birey ile harici kişinin arasındaki benzerliğe ve oradan da egonun o kişiye göre şekillendirmesine dayanan bir yansımayı içeren özdeşleşme vardır. Freud bu ayrımı iki tür arzu arasındaki bir ayrım olarak özetler: diğer kişiye *sahip olma* arzusu (buna **nesne yükü** adını verir) ve diğer kişi *olma* arzusu (**özdeşleşme**) (a.g.e., s.135).

Freud'un bu süreçlere dair yorumlarında dikkat çekici olan şey, nesne yükünün sahiplenici ya da sahiplikle ilgili boyutu ve özdeşleşmedeki yıkıcı, asimile edici eğilimdir. Nesne yükü ve özdeşleşmenin bu sahiplenici ve agresif gizli eğilimleri, Freud'un **Oedipus Kompleksi** açıklamasında net bir şekilde ortaya çıkar. Oedipus Kompleksi Freud'a göre çocuğun gelişiminde belirli bir anı temsil eder; bu, toplumsal cinsiyet kimliği ve cinselliğin (ya da cinsel nesne seçimi) sabitlendiği andır. Ayrıca, göreceğiniz gibi kimliğin psikanalitik anlayışı için

önemli olan iki diğer konseptin önemini ortaya seren bir andır da. Bunlar skopofili ve narsisizm konseptleridir.

'Three essays on the theory of sexuality'de (1984/1905) Freud, bakma zevkinin insan cinselliğinin tamamlayıcı bir parçası olduğunu iddia etti (4. Bölüm 4.4. kısımdaki skopofili tartışmasını hatırlayacaksınız). Freud'a göre bakmadaki bu zevk ya da **skopofili** farklı rotalar boyunca yönlendirilebilirdi. Bunlardan biri insan formuna duyulan hayranlıktı. Freud bu hayranlığı **narsisizm** olarak adlandırdı ve bu da onun özdeşleşme mekanizmasına ulaşmasını sağladı. Freud'a göre merkezi olarak narsist özdeşleşmenin desteği büyük ölçüde bilinçsizdi, bireyin farkındalığının derinliklerinde gizliydi.

Freud'a göre özdeşleşme sadece skopofili dürtüsünün narsist içeriklerini düzenlemez; aynı zamanda ayırma süreciyle de ilişkilidir ve bunu açıklamak için, 4. Bölüm, 1.2. kısımda kısaca açıklanmış olan Freud'un Oedipal drama açıklamasını kullanabiliriz. Oedipus krizinin gelişim anı ve başarıyla sona erişi (Freud'a göre), babasıyla maskülen bir özdeşleşmeye başlatan ve bu süreçte ilk olarak babasına karşı sahip olduğu agresif fantezilerden kurtulan bir 'erkek çocuk' içerir. Aynı zamanda heteroseksüel bir nesne seçiminin sabitlenmesine yol açar. Ancak bu maskülen özdeşleşme, diğer nesne seçimi türlerini engelleyen heteroseksüel nesne seçimi sabitlenirken, çocuğun annesiyle feminen bir özdeşleşmeye girmesini imkânsız kılar. O halde Oedipal senaryoda Freud, cinsel fark ve cinsel kimlik oluşumunu bir ayrılma anına yerleştirir: yapılan özdeşleşme ('erkek çocuk' örneğinde, maskülen) ile reddedilen özdeşleşme (feminen) arasında. Freud, reddedilen özdeşleşmenin aktif bir şekilde etkisiz hale getirilmesi ya da bastırılması gerektiğini ve bunun bireyin aklında kalmaya devam ettiğini savunur. Psikanalitik anlamda, sabit bir cinsel kimlik ve cinsel fark her zaman istikrarsızdır ve hiçbir zaman tamamen elde edilemez. Özne, kırılgan bir tutarlılık anlayışıyla ikiye bölünmüştür (Rose, 1986).

Freud'un özdeşleşme anında ikiye bölünme sürecini kavramsallaştırması, Fransız teorisyen ve psikanalist Jacques Lacan'ın özdeşleşme ve özne oluşumunun ilk anları teorisinin merkezi bir parçasıdır. Bu çalışma, büyük ölçüde Freud'un narsisizme dair yazdıklarının titiz bir şekilde yeniden incelen-

mesinden oluşur. Lacan ('The mirror phase as formative of the function of the I'da, 1968) bebeğin, ayna görüntüsü ile hayali konumlanmasını sonlandırarak ilk kez kendinin farkına varışını tanımlar: yani kendi yansımasına bakarak ya da annesinin gözlerindeki yansımasıyla. Lacan bebeğin kendisini ayna görüntüsü olarak yanlış tanımladığını öne sürer. Bunu ilk narsist özdeşleşme anı olarak tanımlar ve ona göre bu an, gelecekteki bütün özdeşleşmelerin temeli ve prototipidir.

5.2 İzleyicilik

Freud ve Lacan'ın özdeşleşme açıklamalarında (narsisizm ve skopofili teorileri de dahil olmak üzere) önemli olan konu, tanımladıkları özdeşleşme yapılarının görsel karakteridir. Yazarlar 1970'lerde film teorisi içinde Freud ve Lacan'ın bu görüşlerini geliştirdi ve sinema temsillerinin analizine ayrıcalıklı bir yol sunan bu psikanaliz neslinde hak iddia etti. Bu çalışma (özellikle *Screen* dergisinde geliştirildi) temsillerin çeşitli şekillerde bireylere etkisine dair yazıların için yol göstericidir. Esas olarak, görsel kültürün tüketicileri için görselin gücünü hedef aldı, bakma ve özdeşleşme süreçlerine bir toplumsal cinsiyet açıklaması sundu. Bu, öznelleştirme sürecinin psikanalitik açıklamasını doldurdu.

Laura Mulvey'in 1975 yılında *Screen*'de yayımlanan makalesi 'Visual pleasure and narrative cinema' psikanalizden haberdar bir açıklamanın temsilin gücünü kuramsallaştırma konusunda sunabileceklerini açıkça gösterdi (tekrar baskı: Mulvey, 1989). Bakışın analizi (ve bakmaktaki keyfin düzenlenmesi) Mulvey'in makalesindeki en ilginç noktadır. Özellikle Freud'dan yararlanan Mulvey, anlatıcı sinemanın hem skopofili içgüdüsünün narsist açılarını (ego libido) hem de röntgenci ve fetişist içeriklerini (özellikle aktif skopofilinin bu formları) detaylandırdı. Ancak Mulvey'e göre bakmaktaki bu zevklerin harekete geçmesi masum olmaktan çok uzaktı. Mulvey, skopofilik dürtülerle ilgili olarak spesifik bir **izleyicilik** düzenlemesi ileri sürdü. Mulvey'e göre, ünlü kavramsallaştırmasında 'bakmadaki zevk aktif/erkek ile pasif/kadın arasında ikiye bölünmüştü' (a.g.e. s.19). Mulvey, üç bakış türünü ayırt etti: kameradan olaya ya da sahneye bakış; izleyiciden sahnedeki eyleme bakış ve film hikâyesindeki karakterler arasındaki bakışlar. Mulvey'e

göre bu bakışlar arasındaki karşılıklı etkileşim, Hollywood sinemasında bakma özelliklerinde bölünme üretmek için düzenlenmişti. Bir yandan, erkek karakterler film hikâyesinde bakışın sahibi (aktif göz) ve kadın karakterler de görsel gösteri (bakılacak pasif nesne) olarak konumlanmıştı. Diğer yandan, izleyicinin bakışı erkek karakterin bakışıyla aynı hizadaydı. Bu formülleştirmelerde Mulvey bakmadaki bu toplumsal cinsiyet dengesizliğinin önemli bir unsurunun erkek figürlerin filmin konusundaki dikkatli kodlanması ve konumlanması olduğunu öne sürer. Mulvey'e göre filmdeki erkeklerle ilişkili olarak, erkekler ile kadınlar; aktif maskülen bakış kontrolü ile pasif feminen bakılan nesne arasındaki güç ilişkilerini sürdüren erotik, 'gösteri' anlamları belirgin bir şekilde yer değiştirmiştir.

Mulvey'in Freud'un kavramlarını geliştirmesi, bireyler ile temsil formları arasındaki eklemlenme anını kavramsallaştırmak için fikir verici bir yol sağladı. Bireyin belirli bir temsil tarafından sabitlenen özne konumları içinde konumlanmasının skopofili dürtülerinin düzenlenmesi ve bilinçsiz özdeşleşmelerin yönlendirilmesi yoluyla elde ettiğini öne sürer. Bu ayrıca cinsel fark ya da toplumsal cinsiyet konumlanmalarını yeniden oluşturabilen (temsil geleneklerine bağlı olarak) bir süreçtir.

Mulvey'in argümanları, Steve Neale'i makalesi 'Masculinity as spectacle'da (Neale, 1983) oldukça etkiledi. Neale'in makalesi, bu bölümdeki açıklamam için faydalı çünkü Mulvey'in sinematik bakış hakkındaki temel argümanını alıyor ama hem anlatıcı sinema içindeki maskülenliğin temsili geleneklerini hem de bu geleneklerle ilişkili olarak erkek izleyicinin konumlanmasını kuramlaştırarak genişletiyor.

OKUMA A

Şimdi, bu bölümün sonunda bulacağınız Okuma A'da Steve Neale'in 'Gösteri olarak maskülenlik' makalesini okuyun. Okurken aşağıdaki soruları göz önünde bulundurun:

1. Neale'in odaklandığı film türlerinin ana özellikleri ne?

2. Bu filmler erkek vücuduna erotik bir bakış olasılığını nasıl yok ediyor?

3. Maskülenliğin hangi özelliklerine öncelik veriyorlar?

5.3 Maskülenlik Gösterisi

Neale'in analizi bir metindeki (bu örnekte bir filmdeki) maskülen bir özne ile tarihsel bir erkek arasındaki eklemlenme anını kavramsallaştırmak için spesifik bir işaretçi sunuyor mu? Neale'in makalesi, dikkate değer görsel dikkat ve görsel gösteri hedefi için maskülenliğin gerekli olduğu erkek toplumsal cinsiyetlerine –örneğin western– odaklanıyor. Ancak Neale, bu filmlerin anlatıcı yapısı ve çekim düzenlemesinin erkek figürlere olası bir erotik bakışı (özellikle salondaki erkek izleyiciler için) engellemeye yaradığını savunuyor. Filmlerin bunu erotikleşmeden kurtulmanın bir yolu olarak, sadizmi ya da agresyonu temsil ederek –yani erkek vücudunu bir şekilde yaralayarak– yaptığını savunuyor. Ek olarak, bu filmlerdeki maskülenlik kodları sertlik ve kontrole sahip olma özelliklerini öne çıkartır. Bunlar belirsizlik ya da zayıflık belirtisine izin vermeyen ve dolayısıyla, erkek seyirci için, bir kontrol ve güç fantezisi sunan kodlardır. Başka bir deyişle, baş roldeki karakterle narsist bir özdeşleşme olasılığını öne çıkartırlar.

Neale'in argümanı Mulvey'in, anlatıcı sinemanın temsil geleneklerі ve izleyici düzenlemesinin erkekler ve kadınlar arasındaki cinsel fark ve güç ilişkileri terimlerini yeniden ürettiği iddiasını destekler. Ancak bu film teorisi geleneğinde çalışan diğer yazarların Freud'u bu şekilde benimsemesine bir dizi itiraz yükseltildi. Özellikle, psikanalitik içerikli çalışmalarla uyumlu olarak hem Mulvey hem de Neale cinsel farka –maskülenlik ve feminenlik arasındaki farklar– dair soruları öne çıkarttı ve bu kategoriler içindeki farkları hafifsedi. Maskülenlikler arasındaki farkları göz önüne alamamak, onları sinemada cinsel arzunun diğer formlarının düzenlenmesi üzerinde düşünmeyi başaramamaya yönlendirdi. Eşcinsel erkekler arasında kovboy figürünü erotikleştirme yönündeki uzun gelenek, bu ihmalle ilgili acil bir sorunu ortaya koyar. Hatırlayacağınız gibi, 4. Bölümde Stuart Hall da Robert Mapplethorpe'un siyah erkek modellerin fotoğraflarına dair düşüncelerinde bu eleştirilerden bazılarını geliştirdi. Bu kısmı sonlandırırken, Neale ve Mulvey'in argümanlarına dair daha genel ifade etmek istediğim eleştirilerden bazıları bunlar.

5.4 Psikanaliz ve Film Teorisi Sorunu

Bu kısma, belirli bir psikanaliz geleneğinin kültür teorisi içinde (ve özellikle film teorisinde) benimsenmesinin, Foucault'nun çalışmalarında bulunandan daha dinamik bir öznelleştirme kavramsallaştırması sunduğunu öne sürerek başladım. Bu, sadece kimliklere toplumsal cinsiyetler atama konusunda hassas olmakla kalmayıp, aynı zamanda sinemanın kodları ve gelenekleriyle kökleri derinlerde yatan ruhsal süreçleri kesiştirmeye vurgu yaparak görsel temsilin bireyler üzerinde işleyişini de açıklayabilen bir kavramsallaştırmaydı. Sanırım sorun, Neale'in ya da Mulvey'in çalışmalarını 'yeni erkek' imajlarını analiz etmek için nasıl uygulayabileceğimizi düşündüğümüzde ortaya çıkıyor. Burada önemli olan şey, anlatıcı sinemayla ilişkili olarak geliştirilen izleyici konumlamasından, aynı süreçlerin çok farklı görsel temsil türleriyle ilişkili olarak açıklamasına geçiş yapmak: dergilerdeki moda görselleri, televizyon reklamları, mağaza sergilemeleri. İlk zorluk izleyici bakışını sahnelemekle ilgili. Mulvey ve Neale'in çalışmalarında bakış sinema salonu ortamında sabit bir bakış olarak düşünülmüştü. Bakışın bu sahnelendirilmesinin koşulları bizi bu noktada ilgilendiren görsel temsiller söz konusu olduğunda karşılanmıyor. Bu da hemen bizi izleyici soruları üzerinde tekrar düşünmeye yöneltiyor – bakışın bu diğer alanlarda toplumsal cinsiyete tabi kılınma şekli de dahil olmak üzere. İkinci ve daha ciddi olarak, bu kısımda geliştirilen izleyici açıklaması psikanalizden alınan belirli bir kimlik açıklamasına dayanıyor. Bu psikanalitik kimlik açıklaması temel olarak, –benim görüşüme göre– kimliklerin tarihsel karakterine yaptığı oldukça yerinde vurguyla, 3. kısımda belirttiğim Foucaultcu açıklama ile uyuşmazlık içindedir. Psikanalitik ve Foucaultcu bir kimlik açıklaması arasındaki farkları eşitlemenin neden çok zor olduğunu düşündüğümü açıklayayım.

Lacan ve Freud kimliği oluşturan ana süreçlerle ilgileniyordu, yani 'insanı kültüre' uyduran süreçlerle (Juliet Mitchell'in cümlesi) (Mitchell, 1984, s.237). Psikanalizlere göre bu süreçler evrenseldir –yani tarihötesi bir konuma sahiptirler. İlave olarak, bir dizi aşamayı içeren bir gelişim düzenini izlerler; bilinçsiz olarak yerleşirler ve Oedipal düzenin Freud ve La-

can'ın önerdiği evrensel insan ilişkileri yapısının altında yatan parametreleri tarafından sabitlenirler.

Ancak Foucault'nun derin tarihsel vurgusuyla ilişkili olarak sorunlu olan, bu evrensel kimlik oluşumu açıklamasıdır. Oedipal düzenin psiko-cinsel yapılarına, kimliğin oluşumu hakkında söylenecek (neredeyse) her şeyi açıkladıkları yönündeki ayrıcalıklı konum bağışlanır. Mulvey ve Neale'in argümanları hiç şüphesiz kimliğe dair bu evrensel açıklamayı yumuşatmayı amaçlar. Ruhsal yapılar ile tarihsel açıdan spesifik temsil formları (Hollywood) arasındaki etkileşim hakkında düşünerek bu temsillerin gerçekten güçlü olabileceğini öne sürerler. Ancak sosyal/tarihselin ruhsal yapılarla eklemlenmesi tarif edildiğinde, ruhsal temel kimlik parametreleri sağlayıcı olarak ayrıcalık kazanır. Bakışın ve bireylerin toplumsal cinsiyet konumlanmasının analizinde, temel cinsel fark mecazları açısından belirli görsel metinler tarafından verilen bir bakma konumları arayışı mevcuttur – aktif/pasif; maskülen/feminen; anne/oğul; baba/kız. O halde öznelleştirme, bu açıklamalarda Freud'un varsaydığı –sonuçta, her zaman Oedipal düzen açısından– temel kimlik konumlarının etkinleşmesi yoluyla güvenceye alınmış olarak kavramsallaştırılır. Kimliği belirleyen –sonuçta– tarihsel ve sosyal faktörler, psiko-cinsel yapıların hesaplanmasına indirgenmiştir. İlave olarak, psiko-cinsel yapılara olan vurgu, temelde cinsel fark açısından algılanan indirgemeci bir kimlik açıklaması üretir. Başka bir deyişle, psikanaliz kimliğin temeli olarak toplumsal cinsiyet ve cinsel kimlik edinmeyi öne çıkartır. Kimliğe etki eden diğer unsurlar (örneğin sınıf) etkili bir şekilde kenara itilmiştir.

Psikanaliz bireylerin temsil alanlarına eklemlenmelerine net bir açıklama sunabilir ve bilinçaltına ve arzu ve bakışa dair bazı önemli sorular yöneltebilir, ancak bu sonuçta fazla tarihdışı ve tümleyicidir. 'İkincil' kimlik süreçlerini ancak birincil süreç seviyesine atar ve kimliği sadece cinsel fark açısından görür (Morley, 1980). O halde, bu öznelleştirme açıklamamızı nereye taşır? Öznelleştirmeyi kavramsallaştırmanın bir yolu olarak izleyiciliğin düzenlenmesine gösterilen dikkat, önemli süreçleri işaret eder. İzleyiciliğe olan bu vurguyu sürdürmek istiyorum, ama psikanalitik açıdan anlaşılan şekliyle değil. Foucault'nun geç dönemdeki metinleri hem bakmaya bir açık-

lamayı yeniden konumlandırmaya yardımcı oluyor, hem de öznelleştirmeyi kuramlaştırma açısından dikkate değer bir kavramsal kapsam sunuyor.

5.5 'Ben' Teknikleri

Son dönemdeki çalışmalarında ve ölümünden kısa süre önce yayımlanan röportajlarda Foucault, **ben teknikleri** ya da pratikleri olarak adlandırdığı şeye duyduğu ilgiden bahseder. Şu görüşü savunur:

> ... Öznenin sembolik bir sistemde inşa edildiğini söylemek yeterli değil. Özne sadece semboller oyunu içinde inşa edilmez. Gerçek pratiklerde inşa edilir. Sembolik sistemleri, kullanım halindeyken kesintiye uğratan ben'in inşası teknolojisi vardır.
>
> (Rabinow'la röportaj, 1984, s.369)

Foucault makalesi 'Technologies of the self'te konuyu daha da detaylandırır (1988). Dört ana teknoloji türünden bahsederek (üretim, işaret sistemleri, güç ve ben), ben'in teknolojisine dair şu yorumda bulunur:

> ... Bireylerin kendi başlarına ya da başkalarının yardımıyla kendi vücutları ve ruhları, düşünceleri, davranışları ve oluş şekillerine dair bir dizi işlem gerçekleştirmesine, böylece belirli bir mutluluk, saflık, bilgelik, mükemmellik ya da ölümsüzlük durumu elde etmek için kendilerini dönüştürmelerine imkân sağlar.
>
> (Foucault, 1988, s.18)

Başka bir deyişle, ben teknolojileri ya da teknikleri özne-konumların bireyler tarafından iskân edilmesini sağlayan spesifik teknikler ya da pratiklerdir. Foucault, bu tekniklere dair yaptığı kısa yorumlarda, özel günlükler ya da diğer 'ben anlatıları' gibi yazma formlarına duyduğu ilgiyi vurguladı. Ona göre bunlar karakteristik olarak modern 'ben pratikleri' formlarını temsil ediyordu.

Bu savlarda faydalı olan şey, Foucault'yu önceki tarihsel kimliklerin nasıl söylemlerin etkisi olarak üretildiğine yönelik hariç tutucu vurgusundan uzaklaştırma şeklidir. Bu, dikkatin öznenin düzenleyici ve kontrol ediciliğinden daha kapsamlı bir temsilci formüllemesine doğru kaymasını temsil eder. 'Ben

teknikleri' hâlâ –vurgulamak önemli– güç-bilgi alanları içinde ve bir dizi münferit söylemin alanı içinde yürütülür. Ancak söylemsel özne konumlarını bu sürecin dinamik doğasını vurgulayan şekillerde pratiğe koymayı teklif eder. Dahası, Foucault'nun düşünsel olmayan öznelleştirme unsurlarına verdiği önemi tekrar vurgularlar; yani, vücut ve zihinsel kapasitelerin bilinçte ya da bilinçaltında ben-temsili formlarının değil pratiklerin ürünü olma şeklini.

Foucault'nun 'ben pratikleri'ne dair yorumları somut bireylerin söylem normlarının alıntılanması ve tekrarlanmasına dayanan bir performans olarak eklemlenmesini kavramsallaştırmayı mümkün kılar: resmi öznellik konumlarının belirli pratik ya da teknikler yoluyla iskân edildiği bir performans (Butler, 1993). Bu, doğasında tarihsel olan bir öznelleştirme açıklaması için temel oluşturur ve öznelleştirme sürecini dinamik bir şekilde kuramsallaştırmak için eksiksiz psikanalitik özdeşleşme çağrışımlarının yayılmasından sıyrılır.

'Yeni erkek' temsilleri rejimi içinde yer alan resmi öznelliklerin tarihsel erkekler tarafından benimsenme şeklini nasıl kavramsallaştırabileceğimiz hakkında düşünürken, Foucault'nun yorumları bizi spesifik bir ben pratikleri ya da teknikleri dizisine yönlendirir. Bir dizi bakım, tüketim ve boş vakit tekniği bu konuda bana öncü görünüyor. Tıraş olma ve giyinme pratikleri ve alışveriş etkinliği, 'yeni erkek' imgelemiyle ilişkili olarak kodlanan maskülenlik özellikleri ve karakteristiklerinin tarihsel bir kimlik olarak işlenebildiği ya da uygulanabildiği pratikleri temsil eder. Bu ben teknikleri ya da pratiklerinin merkezinde spesifik bakma tekniklerinin olduğunu öne sürmek istiyorum. Bundan kastım, bakma şekillerinden bahseden ve onları tekrarlayan edinilmiş bakma eylemlerinin resmi olarak reklam görsellerinde, mağaza sergilemesi fotoğraflarında ve dergi moda fotoğrafçılığında kodlandığı. Gelecek kısımda üzerinde düşünmek istediğim şey bu kodlar ve bakma teknikleri.

6. TÜKETİM VE İZLEYİCİLİK

Önceki kısımda psikanalizin, görsel temsillerin tüketicileri üzerinde yaptığı etkiyi kavramsallaştırmamızı sağlayacak bir

dizi fikri verici terim –özdeşleşme, skopofili, narsisizm– sunduğunu savundum. Burada büyük önem taşıyan şey, gördüğümüz gibi, tüketicinin izleyicilik kodları yoluyla imajla ilişkili olarak konumlanmasıydı. Ayrıca, kültürel eleştirellik içinde gelinen bu özdeşleşme, skopofili ve narsisizm teorilerini destekleyen, daha kapsamlı psikanalitik kimlik anlayışı hakkında bazı önemli tereddütlerimi de dile getirdim. Foucault'nun fikirlerinin, 'ben teknikleri' ve tarihsel açıdan değişken performanslarına dair yorumları yoluyla tüketicilerin görsel temsillerle ilişkisi sorununa yaklaşmak için alternatif bir yol sunduğunu öne sürdüm. Ancak Foucault'nun faydasını vurgularken, aynı zamanda izleyicilik kodlamasına olan ilgiyi sürdürmek istediğimi belirttim. Bu izleyicilik teorilerinin yeniden değerlendirilmesinin merkezi bir parçası, 'yeni erkek' imgeleminin modern tüketicilerinin yararlanabileceği bakma kodları oluşumunu tarihsel olarak şemalandırma çabası. İzleyicilik hakkında tekrar düşünürken, 'yeni erkek' imajları –dergi sayfalarında, mağaza vitrinlerinde, televizyon reklamlarında– ve temelde hedef aldıkları erkek grupları arasında yerleşik bakma formlarını anlayışımıza dair bir açıklama sunmak istiyorum.

6.1 Temsil Alanları

'Yeni erkek' imgelemiyle bağlantılı bakma kod ve teknikleriyle ilgilenmeye, bu bakışların sahnelenmesinde mağazaların rolüyle başlayabiliriz. Mağazalar bizi doğrudan bakmanın kodlarının belirlenmesine ve bakma tekniklerinin alışveriş etkinliği için tamamlayıcı olan diğer pratiklerle –giysilere dokunmak, denemek, mağaza çalışanlarıyla etkileşime girmek– birleşmesine yönlendirir. Mağazaların iç alanı ve vitrinleri bu yüzden, 'yeni erkek' imgelemiyle ilişkili olarak bireysel erkekler tarafından ben tekniklerinin uygulanması için ayrıcalıklı yerlerden biri olarak ortaya çıkar.

Ancak bu konuları keşfetmek için, onları mağazalar içinde 'yeni erkek' temsiliyle ilgili daha net yorumlarla özetlemem gerekiyor. 'Yeni erkek' satış noktasında nasıl temsil edilir? Bu kodlamada iki belirgin an olduğunu öne sürmek istiyorum: birincisi erkek giyimi tasarım kodlarında ve ikincisi de perakende tasarım ve sergileme tekniklerinde üretilir.

Erkek giyiminin tasarım kodları ele alması en kolay olandır. Kültürel formlar olarak, erkek giysileri (tıpkı bütün giysiler gibi) belirli kültürel anlamlar taşır. Giysilerin seçimi ve tasarımı konusunda tasarımcıları tercihleri, kumaş ve renk seçimleri, en önemlisi, erkek giyimi yoluyla belirli maskülen kimlikleri işaret etmeye yarar. Tüvit ceket ve brogue ayakkabıların nasıl İngiliz üst sınıf maskülenliğinin belirli bir versiyonunu işaret ettiğini düşünün. O halde 'yeni erkek' örneğinde yeni bir maskülenlik versiyonunu şekillendiren şey, erkek giyimi tasarımındaki yeniliklerdi.

Ancak erkek giyimi tasarım kodları yoluyla bu yeni maskülenlik versiyonlarının şekillenmesi aynı zamanda, giysiler etrafındaki bu anlamların sabitlenmesine yardımcı olmak için başka temsil pratiklerine de bağlıydı. Tasarım ve erkek perakende giyimde kullanılan sergileme tekniklerinin oyuna girdiği yer burası. Bu giysilerin mankenler ya da mağaza vitrininde ya da çevresindeki sergileme stantları üzerinde sunulması yoluyla, modellerin giydiği giysilerin fotoğraflarının sergileme panolarında kullanılması yoluyla ve aydınlatma ve iç tasarım gibi teknikler yoluyla, mağaza tasarımı ve sergileme giysilerin etrafında bir dizi kültürel değer ve anlamları sabitlemeye çalışır – bu örnekte maskülenliği temel alan değerler. Bu teknikler yoluyla 'yeni erkek' erkek giyimi vitrinleri içinde belirli bir maskülenlik versiyonu ya da türünü işaret ediyordu.

Son yıllarda Ana Cadde'de erkek giyimi perakendecileri tarafından uygulanan tasarım ve sergileme tekniklerinde çarpıcı olan şey, hedef kitlesindeki erkek müşterilere fazlasıyla görsel açıdan hitap etme şekilleriydi. Mağazaların içinde kullanılan yüksek kaliteli materyallerin seçimi, aydınlatma ve sergileme panolarının kullanımı ve mağazalara aynalar yerleştirilmesi, giysilerin satışının da bir parçasını oluşturduğu belirli bir tür görsel gösteri oluşturdu.

Erkek giyimi perakendesindeki bu yeni trendlerin en iyi örneklerinden biri Next for Men tarafından sunuldu. Next erkek giyimi iç mekân tasarımının merkezinde (satış noktası materyalleri ve ambalajlar da dahil olmak üzere) mekân ve materyallerin kullanımı vardı. Mağazaların cephesi bunun ilk işaretini veriyordu: Koyu mat gri çerçeve içine yerleştirilmiş büyük bir vitrin, altında küçük harflerle markanın adı 'Next'

okunuyor. Vitrin sergilemeleri –bu cephe ile çerçevelenen– benzer şekilde sadeydi. Giysilerin bir kombinasyonu sade mankenler üzerinde sergileniyor, arkada genellikle ürünlerle ilgili yazılı bilgi sunan büyük kartlar yer alıyordu. Bu kartlar –mankenlerin üzerindeki ve etrafındaki giysilerle ilgili detaylar içeriyordu– yerleştirilme şekilleri ve fontlarıyla mağaza alanı, rengi ve düzenine katkıda bulunuyordu. Mağazaların içinde aydınlatma, renklendirme ve alan düzenlemesi belirgindi. Tutarlı bir tasarım sözlüğü oluşturan özellikler şunlardı: beyazlatılmış ahşap güvercin yuvaları ve şifonyerler; yeri aydınlatan spot ışıklar; mat siyah tırabzanlı hafif spiral merdivenler. Giysilerin 'düzenlenmiş' koleksiyonu bir dizi şekilde sergileniyordu. Mağazaların yan kısımlarında suntadan yapılmış ahşap mobilyalarda birkaç katlanmış tulum yer alıyor, yanında da üç ceket asılı duruyordu; çoraplar katlanarak güvercin yuvalarına yerleştirilmişti ya da ayakkabı tekleri beyazlatılmış ahşap birimlere asılmıştı. Klasik bir dokuma halının üzerinde duran bir şifonyer mağazanın merkezinde yer alıyordu. Bu özellikler, duvarlara bitişik yerleştirilmiş giysilere karşı merkezi kaplıyor ve müşterileri mağazada dolaşmaya teşvik ediyordu. Yani mağazaların iç tasarımı, denizci tarzı modern estetiklerin koyu renk ahşap ve pirinç detaylardan oluşan sıcak İngiliz renkleriyle bir arada yer aldığı bir mağaza alanı yaratmak için bir dizi farklı stil özelliğini birleştiriyordu (Nixon, 1996).

Bu bölümde argümanım için önemli olan şey, Next'in perakende tasarımının, tasarım ve sergileme teknikleri yoluyla görsel olarak çekici bir mağaza ortamı oluşturması. Başka bir deyişle, tasarım ve sergileme teknikleri satış noktasında erkekler için belirli izleyicilik formları oluşturdu; tasarım, giysilerin seçimi ve sunumu yoluyla temsil edilen 'yeni erkek' maskülenliğine yönelik izleyicilik formları. Bu izleyicilik formlarını ele almanın bir yolu olarak, 19. yüzyılın ortalarında tüketici kültürünün ortaya çıkışını konu alan bir çalışmaya bakmak istiyorum. Bunun için iyi bir neden var. New for Men gibi erkek giyimi mağazalarıyla ilişkili izleyicilik formlarının temel karakteristiklerinin köklerinin bu erken dönemde yattığını öne sürmek istiyorum.

6.2 Sadece Bakmak

Rachel Bowlby kitabı *Just Looking*'de (1985) modern tüketici kültürü ve görsel karakteristiklerinin ortaya çıkışına birkaç yararlı belirteç sundu. Bir grup natüralist yazardan (Emile Zola, George Gissing ve Theodore Dreisser) ve yüzyıl sonunda tüketici kültürünün yayılmasına verdikleri tepkiden, Bowlby yeni tüketim kültürlerindeki iki ilgili eğilimi belirler. Bir yandan, 19. yüzyılın ikinci yarısının satma eyleminin rasyonelleşmesine ve sistematik organizasyonuna tanıklık ettiğini savundu. Çok katlı mağazaların gelişiminden bahsederek, 'satış fabrikaları'nı temsil ettiklerini öne sürdü. Satış tekniklerinin rasyonelleşmesi bunda büyük önem taşır. Bu, sabit fiyatların yerleştirilmesinden satış ekibi ve süpervizörlerin düzenlenmesine kadar çeşitlilik gösterir. Diğer yandan, Bowlby satışın kendisinin de, hem mağaza vitrininde hem de içinde ürünlerin sergilenmesine yönelik yeni bir vurguyla dönüşüm geçirdiğini not etti. Şöyle belirtti: 'Büyük mağazalar... müşterilerin ihtiyaçtan çok keyif için ziyaret ettiği kültür, fantezi, eğlence alanları olarak ortaya çıktı' (Bowlby, 1985, s.6).

Bowlby'ye göre tüketici keyfinin bu düzenlenmesinde öne çıkan şey, –onun deyişiyle– **sadece bakmanın** keyfiydi; yani sergilenen ürünlerden görsel bir gösteri yaratmaktı. Bowlby'nin yeni tüketici kültürü tarafından sergilenen görsel keyiflere yaptığı vurgu, Alman kültür eleştirmeni Walter Benjamin'in çalışmalarına çok şey borçludur. İki savaş arasındaki dönemde yazılan ama İngilizcede ilk kez 1973'te yayımlanan, 19. yüzyıl Paris'i hakkındaki bu kapsamlı çalışmada –genellikle 'Çarşılar Projesi' olarak bilinir– Benjamin 19. yüzyılda tüketici kültürünün gösteri özelliklerine dair bir açıklama sundu.

OKUMA B

Şimdi, bu bölümün sonunda bulacağınız 'Bakma teknolojileri: perakende ve görsel' başlıklı Okuma B'ye gidin. Bu metni okurken, aşağıdaki soruları göz önünde bulundurun:

1 Çarşılar nasıl yeni bir tüketim stili yerleştirdi?

2 Alegorik flâneur figürü Benjamin için temelde neyi temsil ediyordu?

3 Yeni ortaya çıkan tüketici kültüründe ne tür kültürel kimlikler öne çıkıyordu?

4 Baskı kültürü, Benjamin'in tarif ettiği yeni tüketim stillerinin şekillenmesinde ne rol oynadı?

6.3 İzleyicilik, Tüketim ve 'Yeni Erkek'

Okuma B'nin ana noktalarının altını çizeceğim. Benjamin'in *flâneur* hakkındaki yorumunun bizi spesifik bakma şekillerinin sergilenmesine yönlendirdiğini öne sürüyor. Bunlar, Londra ve Paris gibi büyük metropolitan şehirlerin yeni perakende ve boş zaman temelli bölgeleri içinde yoğunlaşan yeni tüketici teknikleri ve gazeteler gibi basılı kültürel formlar içinde şehir ve tüketimin görsel açıdan temsili ile şekillenir. Bu yeni bakma türünün merkezinde, bakan yeni bir tüketici özne vardır. Bu özleyici öznelliği, Benjamin'in *flâneur* tanımında alegorik olarak temsil ediliyor. İlave olarak, okuma, bu bakma şekillerinin sabit bir bakış değil, bir dizi kesintili bakışların egemenliği altında olduğunu öne sürüyor. Bu bakışlar içinde, tüketicilerin kendisini görselleştirme formları da önemlidir. Başka bir deyişle, narsist izleyicilik boyutları açarlar.

Perakendecilik içindeki 'yeni erkek' imgelemiyle ilişkili olarak kodlanan izleyicilik formları hakkındaki bu tartışmadan ne sonuç çıkarabiliriz? Modern erkek giyimi perakendeciliği (Next for Men gibi) ile ilişkili bu izleyicilik formlarının, karakteristik olarak modern tüketim formlarının ortaya çıkışıyla ilişkili bakma şekilleri ürettiğini savundum. O halde, tüketici izleyiciliğin modern formları bu daha uzun tarihi oluşuma ait. İlave olarak, tüketici kültüründe 19. yüzyılda gerçekleşen gelişmelere dair çalışma üzerinde düşünmek, mağaza içinde ve çevresinde sergilenen bakma formlarının daha büyük bir bakma rejiminin parçasını oluşturduğunu ortaya seriyor; satış noktasında olduğu kadar, bu tüketimle ilişkili kültürel formlar –gazeteler, tüketici rehberleri ya da kataloglar– içinde de inşa edilen bir bakma rejiminin. Modern 'yeni erkek' görselleri hakkında düşünürsek, basın ve televizyon reklamlarının ve tüketici dergilerinin bu bakma rejimini inşa etmeye yardımcı olmakta önemli bir rol oynadığı açıktır. Dergilerden erkek giyimi mağazalarına kadar yayılan bir dizi bakma şeklinin bir parçası olarak 4. kısımda detaylandırdığım bakma şekillerini bu şekilde ele alabiliriz.

7. SONUÇ

Bu bölüme televizyon reklamlarından alınan bir görselden bahsederek başladım ve bölüm ilerledikçe dergi moda fotoğrafçılığından alınan bir dizi görseli detaylı bir şekilde inceledim. Bölümün ana argümanı bu alanlarda, ayrıca (dikkate değer bir şekilde) erkek giyimi mağazalarında bu imgelemin işaret ettiklerini kavrama ihtiyacı oldu. Michel Foucault'nun söylemsel rejimler hakkındaki argümanları bu anlamda, bana temsil rejimi olarak 'yeni erkek' imajları hakkında düşünme imkânı sağlayarak kritik önem taşıdı. Ek olarak, beni imgelemin anlam taşıdığı çeşitli alanlarda üretilen bakma ya da izleyicilik rejimine yönlendirdiler. Bu, resmi olarak mağaza içlerinde, televizyon reklamlarında ve dergi moda fotoğrafçılığında sahnelenen bir dizi bakışla ilişkili bir bakma rejimiydi

Bu yeni temsil rejiminin ilk başta hedef aldığı erkek gruplarına yaptığı etki hakkında düşünürken, izleyiciliğin önemli bir rol oynadığını öne sürdüm. Diğer ben pratikleri (alışveriş yapmak, kişisel bakım ve giyinme rutinlerini de içeren çok sayıda etkinlik) ile birlikte, 'yeni erkek' imgelemi rejimi boyunca üretilen resmi izleyicilik kodlarıyla ilişkili spesifik bakma tekniklerini, tarihsel kimlikler olarak 'yeni erkek' imajlarını işlevsel kılma yöntemleri olarak işaret edebileceğimizi öne sürdüm.

Foucault'nun çalışması sadece bir temsil rejimi olarak 'yeni erkek' imgelemini kavrama konusundaki ısrarımı ve ben teknikleri yoluyla öznelleştirme sürecine dair anlayışımı şekillendirmekle kalmadı; aynı zamanda yeni imgelemin kurumsal destekleri konusunda da bilgilendirdi. Bu bölümde sunduğum açıklamada, reklamcılık, erkek giyimi perakendeciliği ve dergi yayımcılığı tüketici kurumları içindeki gelişmelerin bu yeni temsil rejiminin oluşumu için koşulları belirleme şekline dair bir argümanın varlığı açıktır.

Ancak, 'yeni erkek' imgeleminin kültürel anlamına odaklanmak bu bölümün öncelikli amacı oldu. İmajların maskülen duyusallığının sergilenmesini desteklemekte öne çıktığını ve buradan da belirsiz bir maskülen cinsel kimliğin olasılığını açtığını savundum: eşcinsel ve düzcinsel tanımlı erkekler arasındaki sabit ayrımları bulanıklaştıran bir kimliğin. Bu anlam-

da, bu imgelemin anlamının büyük çoğunluğu stil ve tüketici izleyiciliği kodları yoluyla erkek grupları arasındaki ilişkileri yeniden belirleme şekliyle ilgili. Okuması çok daha zor olan şey, erkekler ve kadınlar arasındaki ilişkiler için olan anlamı. Kadınlar, detaylandırdığım temsil alanından etkili bir şekilde uzak oldu. Ancak bu imajların kültürel anlamına dair daha kapsamlı bir açıklama geliştirmek için onları daha geniş bir toplumsal cinsiyet ilişkileri alanında konumlandırmamız gerekiyor. Bu konuda, 'yeni erkeğin' 1980'lerin ortalarında ortaya çıktığı anın aynı zamanda feminenliğin popüler temsillerinde değişimlerinde de gerçekleştiği an olduğunu belirtmek gerek. Genç feminenliğin temsilleriyle ilişkili olarak en önemli konulardan biri Janice Winship'in (1985) 'şehirli' feminenlik olarak adlandırdığı şeyin ortaya çıkışıydı. Bu, daha önce bahsettiklerime benzeyen bir dizi 'sokak tarzı' giysi kodu belirledi. Bu giysi kodları –mini etek gibi feminen unsurları kalın siyah külotlu çoraplar ve Doc Martens bot ya da ayakkabılar, kısa saç ve parlak rujla birleştiren– toplumsal cinsiyet ve giyim geleneklerini bulanıklaştırdı. Winship'e göre, feminenliğin bu yeni görsel temsilleri *Just Seventeen* ve *Mizz* gibi genç kadın dergileri içinde güçlü bir şekilde gelişti. Dergilerde bu yeni görsel kodlar belirli feminen argümanların benimseyeceği şekilde eklemlendi ve genç kadınlara daha iddialı ve kendine güvenen bir feminen bağımsızlık anlayışı sundu.

O halde, 'yeni erkek' figürü yoluyla erkekler için yeni tüketici zevklerinin sunulmasının kültürel anlamını eksiksiz kavrayabilmek için, feminenlikteki bu modern değişimlerle ve aynı zamanda popüler toplumsal cinsiyet ve cinsel kimlik temsillerinde daha yakın dönemde gerçekleşen değişimlerle ('yeni genç erkek' ve 'feminen lezbiyen' gibi) ilişkili olarak da bu kültürel anlamı konumlandırmamız gerekiyor. Bunu yaparak, 'yeni erkeği' popüler temsiller içinde kaydolan daha kapsamlı toplumsal cinsiyet ve cinsel ilişkiler sıralamasının bir parçası olarak görmek mümkündür. Bu imajların erkek ve kadın grupları arasında toplumsal cinsiyet ve cinsellik kimliklerini nasıl dönüştürdüğünü görmek için daha fazla kanıta ihtiyaç duysak da, 'yeni erkek' imajlarıyla ilgilenmenin değeri, bu kimlik ve ilişkilerdeki bir değişim olasılığını bize doğrudan işaret etmeleridir. Bu bölümde odaklandığım imajlardaki bu değişim

sadece erkek grupları tarafından yaşanan maskülenliklerdeki değişimleri yansıtmakla kalmaz, değişim sürecinde de aktif bir rol oynar.

Sunduğum 'yeni erkek' imajlarının okuması hakkında işaret edeceğim son bir önemli nokta var. Kültürel etkilerine dair herhangi bir değerlendirme, saf bir resmi metinsel analizin sunabileceklerinin sınırları konusunda net olması gerekir. Bu da, imajların belirli erkek gruplarının maskülenliğini dönüştürebilme şekillerini anlamak için, bu imajlarla tüketicileri arasındaki eklemlenme süreçlerini dikkate almak anlamına geliyor. Bu süreci anlamak, temsil anından uzaklaşıp kültür döngüsünün farklı bir anına yönelmeyi gerektiriyor: tüketim anına.

Referanslar

ALEXANDER, S. ve TAYLOR, B. (1994) 'In defence of patriarchy', Alexander, S. (ed.) *Becoming a Woman, and Other Essays in Nineteeth and Twentieth Century Feminist History*, Londra, Virago.

BENJAMİN, W. (1973) *Charles Baudelaire: a lyric poet in the era of high capitalism*, Londra, New Left Books.

BOWLBY, R. (1985) *Just Looking*, Basingtstoke, Macmillan.

BUTLER, J. (1993) *Bodies that Matter*, Londra, Routledge.

DAVIDOFF, L. ve HALL, S. (1987) *Family Fortunes: men and women of the English middle class 1780-1850*, Londra, Hutchinson.

DYER, R. (1993) 'Coming out as going in: the image of the homosexual as a sad young man' *The Matter of Images: essays on representation*, Londra, Routledge.

FOUCAULT, M. (1980) *Power/Knowledge: selected interviews and other writings 1972-7* (ed. Gordon, C.), Hemel Hempstead, Harverster Wheatsheaf.

FOUCAULT, M. (1982) 'The subject and power' Rabinow, P. ve Dreyfus, H. (ed.) *Michel Foucault beyond structuralism and hermeneutics*, Heel Hempstead, Harvester Wheatsheaf.

FOUCAULT, M. (1988) 'Technologies of the self' Martin, L. Gutman, H. ve Hutton, P. (ed.) *Technologies of the self: a seminar with Michel Foucault*, Amherst, MA, University of Massachussetts Press.

FREUD, S. (1977) 'Group pyschology and the analysis of the ego' *Pelican Freud Library, Cilt 12*, Harmondsworth, Penguin (ilk yayımlanışı 1921).

FREUD, S. (1984) 'The dissolution of the Oedipus complex' *Pelican Freud Library, Cilt 8*, Harmondsworth, Penguin (ilk yayımlanışı 1924).

FREUD, S. (1984) 'Three essays on the theory of sexuality' *Pelican Freud Library, Cilt 8,* Harmondsworth, Penguin (ilk yayımlanışı 1905).

HALL, S. (1992) 'Missionary stories: gender and ethnicity in England in the 1830s and 1840s' Grossberg, L. Nelson, C. ve Tricchler, P. (ed.) *Cultural Studies*, Londra, Routledge.
LACAN, J. (1968) 'The mirror phase as formtive of the function of the I, *New Left Review*, Sayı 51, s.71-7.
MELLY, G. (1986) 'Why the tables have turned on macho males' *Campaign*, 18 Temmuz, s.40-1.
MERCER, K. ve JULIEN, I. (1988) 'Territories of the body', Rutherford, J. ve Chapman, R. (ed.) *Male Order*, Londra, Lawrence&Wishart.
METCALF, A. ve HUMPHRIES, M. (ed.) *The Sexuality of Men*, Londra, Pluto Press.
MITCHELL, J. (1984) 'Psychoanalysis; a humanist humanity or a linguistic science?', *Women: the longest revolution*, Harmondsworth, Penguin.
MORLEY, D. (1980) 'Texts, readers and subjects' Hall, S., Hobson, D., Lowe, A. ve Willis, P. (ed.) *Culture, Media, Language*, Londra, Hutchinson.
MORT, F. (1988) 'Boy's own? Masculinity, style and popular culture' Rutheford, J. ve Chapman, R. (ed.) *Male Order*, Londra, Lawrence&Wishart.
MULVEY, L. (1989) *The Visual and Other Pleasures*, Basingstoke, Macmillan.
NEALE, S. (1983) 'Masculinity s spectacle', *Screen*, Cilt 24, No. 6, s.2-16.
NIXON, S. (1996) *Hard Looks: masculinities, spectatorship and contemporary consumption*, Londra, UCL Press.
RABINOW, P. (ed.) (1984) *The Foucault Reader*, Harmondsworth, Penguin.
ROSE, J. (1986) *Sexuality in the Field of Vision*, Londra, Verso.
SEGAL, L. (1997) 'Sexualities' Woodward, K. (ed.) *Identity and Difference*, Londra, Sage/The Open University (bu serinin 3. Kitabı).
TOSH, J. ve ROPER, M. (ed.) (1992) *Manful Assertions*, Londra, Routledge.
WALBY, S. (1986) *Patriarchy at Work*, Cambridge, Cambridge University Press.
WEEKS, J. (1981) *Sex, Politics ans Society*, Harlow, Longman.
WEEKS, J. (1985) *Sexuality and its Discontents*, Londra, Routledge.
WEEKS, J. (1991) *Against Nature: essays on sexuality, history and identity*, Londra, Rivers Oram Press.
WINSHIP, J. (1985) 'A girl needs to get 'street-wise'', *Feminist Review*, No. 21, s.25-46.
WINSHIP, J. (1986) 'Back to the future', *New Socialist*, Eylül, s.5-6.

5. BÖLÜM İÇİN OKUMALAR

OKUMA A

Steve Neale, 'Gösteri Olarak Maskülenlik'

Aşağıda, Mulvey'in gösterişli erkek fil starı hakkındaki yorumlarına geri dönmek istiyorum. Ama önce, erkek başrol karakteri ve imajının narsist fantezilere, 'daha kusursuz, daha eksiksiz, daha güçlü ideal ego' fantezilerine bağlı olma kapsamı hakkındaki görüşlerini detaylandırmak ve betimlemek önemli.

Bu fantezilerin oldukça yaygın olduğu, erkek kahramanın aşırı derecede güçlü ve becerikli olduğu film örnekleri bulmak kolay: *Bir Avuç Dolar İçin, Birkaç Dolar İçin* ve *İyi, Kötü, Çirkin*'deki Clint Eastwood karakteri, *Tom Mix* westernleri, *El Cid*'de Charlton Heston, *Mad Max* filmleri, Steve Reeves epikleri, *Superman, Flash Gordon* vs. Tabii ki, genel olarak bu güç ve becerinin test edildiği ve değerlendirmeye tabi tutulduğu bir drama da vardır (Superman 2 ve Howard Hawks'ın western ve macera filmleri özellikle ilginç örnekler), ama örneğin kahramanın güçlerinin neredeyse tanrısal olduğu Leone üçlemesi pek değerlendirmeye tabi tutulmaz. Bu yüzden, belki de ritüelleştirilmiş sahneler etrafından inşa edildiklerinden gerçek bir belirsizlikten yoksundurlar. [...]

İkisi de sinema için temel önem taşıyan bu iki bakma türünü [röntgenci bakış ve fetişist bakış] tartışırken, Mulvey bunları sadece, bakışın erkek ve aktif ve nesnenin de dişi ve pasif olduğu bir aktiflik/pasiflik yapısıyla ilişkili olarak belirler. İkisi de, erkek kastrasyon kaygılarının azalıp yok olabildiği farklı ve çeşitli şekillerde ele alınır.

Röntgenci bakış, izleyici ve gösteri arasında bir mesafe, bakan ile bakılan arasında bir uçurum olduğu şekilde işaretlenir. Bu yapı, izleyenin, gördüğü şey üzerinde bir derece güç sahibi olmasına izin veren bir türdür. Bu yüzden sürekli olarak sado-mazohist fanteziler ve temaları içerir. Mulvey'in tanımı şöyle:

> Röntgencilik... sadizmle ilişkili: zevk, suçluluk duygusunu soruşturmada (anında kastrasyonla ilişkilendirilir), kontrol iddia etmede ve cezalandırma ve affetme yoluyla suçlu kişiye boyun eğdirmede yatar. Bu sadist taraf anlatıya çok uygundur. Sadizm bir hikâye talep eder, bir şeyin olmasını sağlamaya, başka birini değişmeye zorlamaya dayanır, bir irade ve dayanıklılık, zafer ve mağlubiyet savaşıdır, hepsi de bir başı ve sonu olan, doğrusal bir düzende gerçekleşir.
>
> (Mulvey, 1975)

Mulvey röntgenci bakmanın bu karakteristiklerini, kahramanın röntgenci bakışın sahibi olduğu, kadının sadist içeriklerinin hedefi olduğu bir anlatıya bağlı olan *film noir* terimleri ve Hitchcock filmlerinde tartışmayı sürdürür. Ancak, kullandığı terimlerden bazılarını ele alırsak –'bir şeyin olmasını sağlamak', 'başka birini değişmeye zorlamak', 'bir irade dayanıklılık savaşı', 'zafer ve mağlubiyet'– hemen 'erkek' türlerine, büyük ölçüde ya da sadece erkekler arasındaki ilişkileri betimleyen filmlere, mesela bir kahraman ile bir kötü adam arasında bir mücadelenin olduğu herhangi bir filme uyarlanabilirler. Örneğin savaş filmleri, westernler ve gangster filmlerinin hepsi 'irade ve dayanıklılık', 'zafer ve mağlubiyet', bireysel erkekler ve/ya da erkek grupları arasındaki mücadeleleri ile ilgilidir. Bütün bunlar, ekrandaki erkek figürlerinin hem izleyici açısından hem de diğer erkek karakterler açısından, röntgenci bakışa tabidir.

Paul Willemen'in Anthony Mann filmlerine dair tezi bu konuyla yakından ilişkili. Erkek bakış eyleminde herhangi bir açık erotiklik ifadesinin engellenmesi yapısal olarak sado-mazohist fanteziler ve sahneler tarafından işaretlenen anlatı içeriğiyle ilişkili görünür. Dolayısıyla röntgenci bakışın anlatı içinde ve dışında olmak üzere iki formunda, yukarıda bahsedilen o yarışma ve savaş anlarında, bir anlatı sonucunun bir savaş ya da silahlı çatışma yoluyla belirlendiği, erkek mücadelesinin sadece gösteriye dönüştüğü o anlarda özellikle açıktır. Belki de en uç örnek, çoğu silahlı western düellolarına damgasını vuran agresif bakışların aşırı ve tekrarlayan yakın çekimler yoluyla fetişist parodi noktasına çıkartıldığı Lenone'nin westernlerinde bulunabilir. Anlatı donduğunda ve gösteri başladığında bakış röntgencilik ile fetişizm arasında dalgalanmaya başlar. Willemen'in burada bahsettiği erkeğe bakışın kaygılı 'özellikleri' sadece şiddet ve savaş sahneleri yoluyla röntgenciliğin doğasında yer alan sadizmi tüketmek yoluyla değil, aynı zamanda fetişist bakma yapıları ve süreçlerinden destek alarak, seyretme keyfini onaylamak için anlatıyı durdurarak, ama fazlasıyla ritüelleştirilmiş bir sahnenin yaygın içeriklerinde daha genel olarak bulunan erkek bedeninden çıkartarak benimsenir ve yatıştırılır.

John Ellis fetişist bakışı aşağıdaki terimlerle karakterize etti:

Röntgenciliğin bakan ile görülen nesne arasında bir ayrımı sürdürdüğü (ona bağlı olduğu) yerde, fetişizm boşluğu kaldırmaya çalışır... Bu süreç görselin izleyicisinden farklı bir pozisyon ve tutum anlamına gelir. Röntgenciliğin tam karşıtı eğilimi temsil eder... Fetişist bakış, bakılan nesnenin doğrudan kabulünü ve katılımını gerektirir... fetişist tutumla, bakılana karşı karakterin bakışı... merkezi bir özelliktir... Röntgenci bakış meraklıdır, araştırır, bilme-

yi talep eder. Fetişist bakış gördüğü şey tarafından yakalanır, daha fazlasını araştırmayı, görmeyi, öğrenmeyi arzulamaz... Fetişist bakış sergileme ve gösteriyle yakından ilgilidir.

(Ellis, 1982)

Mulvey tekrar bir nesne olarak kadınla ilişkili bu bakma formunu tartışır: "Bu ikinci yol, fetişist skopofili, nesnenin fiziksel güzelliğinin üstüne inşa edilir, onu kendi içinde tatmin edici bir şeye dönüştürür" (Mulvey, 1975, s.14). 'Fiziksel güzellik' sadece kadın bedeni açısından yorumlanır. Sternberg filmleri örneği yoluyla belirtilir:

Hitchcock röntgenciliğin araştırmacı açısına odaklanırken, Sternberg erkek kahramanın güçlü bakışının izleyiciyle doğrudan erotik yakınlıkta görselin yararına bozulduğu en uç fetiş noktaya götürür. Nesne olarak kadının güzelliği ve ekran alanı bütünleşir; kadın artık suçlu olan değil, yakın çekimlerle stilize olan ve parçalara bölünen gövdesi filmin içeriği ve seyircinin bakışının doğrudan alıcısı olduğu mükemmel bir üründür.

(a.g.e.)

Leone'nin silahlı çatışmalarına geri dönecek olursak, burada betimlendiği şekilde fetişist bakışın bazı unsurlarının var olduğu ve bazılarının olmadığı görülebilir. Bize erkek gövdeleri gösterisi sunuldu, ama erotik sergileme nesneleri olarak işaretlenmemiş gövdeler. Bu gövdelerin sadece seyircinin bakışı için sergilendiğine dair hiçbir kabul ya da onaylama izi yok. Kesinlikle sergileniyorlar, ama erkek gövdesinin Sternberg filmlerinde Dietrich'in genellikle sunulduğu şekilde sergilenmesine izin verecek bir kültürel ya da sinematik gelenek yok. Yakın çekimlerle stilize olan ve parçalara bölünen erkek gövdeleri görürüz, ama bakışımız doğrudan değildir, dahil olan karakterlerin bakışlarının aracılığıyla gerçekleşir. Ve bu bakışlar arzu değil, daha çok korku, nefret ya da saldırganlık yoluyla işaretlenir. Silahlı çatışmalar gösteri anlarıdır, anlatının tereddüt ettiği, anlık olarak durduğu noktalardır, ama aynı zamanda dramanın sonunda çözüldüğü, anlatı itkisinin zirvesinde bir belirsizlik noktalarıdır. Dolayısıyla *her iki* bakma formunun kesişmesini, ikisinin de içerme eğilimi gösterdiği erotizmi azaltmak ve onun yerini almak için tasarlanan sarmalanmaları, erkek gövdesine açıkça erotik bir bakışı onaylamamayı içerirler.

Bu şekilde işliyor gibi görünen başka erkek kavgası anları da vardır. Western dışında, bir tür olarak epik *Spartaküs*'teki gladyatör savaşından *The Fall of the Roman Empire*'ın sonunda Christopher Plummer ile Stephen Boyd arasındaki savaşa ve *Ben Hur*'daki iki

tekerlekli araba yarışına kadar görülebilir. Erkek gövdesinin daha doğrudan sergilemeleri de bulunabilir, ama ya çok kısa olma ya da teşekkür sahnesinde ya da benzeri sahneler sırasında (bu durumda sergileme başka bir metinsel fonksiyon aracılığıyla yapılır) ekranı işgal etme eğilimi gösterirler. İlk duruma örneğe, *Man of the West*'in sonuna doğru kulübenin altında yatan Gary Cooper'ın sıradışı çekimi dahil olabilir, bu çekimde aktörün gövdesi anlık olarak sinemaskop ekranı doldurmaktadır. Ya da Point Blank'ta Lee Marvin'in bazı görüntülerinde, gövdesi bir korkuluğa yaslanır ya da bir kapı eşiğinde çerçevelenir. Son duruma örneğe, yine *Man of the West*'in teşekkür sahnesi (Willemen'in bahsettiğine bir örnek) ve *Junior Bonner* dahildir.

Rock Hudson'un Sirk melodramlarının sunumu özellikle ilginç bir örnektir. Bu filmlerde, Hudson'ın oldukça açık bir şekilde erotik bir bakış nesnesi olarak sunulduğu anlar vardır. Bakış genellikle kadınsal olarak işaretlenir. Ama Hudson'ın gövdesi o anlarda *feminenleştirilmiştir*, sadece kadınların açıkça erotik bir bakışın nesneleri olarak işlev görebileceğini söyleyen geleneklerin gücünün bir belirtisi. Bu 'feminenleşme' anları, erkek gövdesinin ana akım sinemada istikrarlı bir şekilde utanmadan sergilendiği tek tür olan müzikalde de gerçekleşme eğilimi gösterir. (Özellikle net ve ilginç bir örnek, *Cumartesi Gecesi Ateşi*'nde John Travolta'nın sunulma şeklidir.)

Erkek imajlarıyla ilişkili olarak burada tartışılan üç ruhsal fonksiyon ve süreci işaretleyen bir erotizmi onaylamak ya da açıkça ortaya koymak bir rettir: özdeşleşme, röntgenci bakış ve fetişist bakış. Erkek ve kadın imajlarının sinematik temsillerini farklılaştırma eğilimi gösteren, hepsinden önce budur. Erkek imajlarıyla ilişkili olarak kadınların da dikkate alınabileceğini ve alınması gerektiğini tartışmak için Laure Mulvey'in argümanları ve tezlerinde bir alan açmayı amaçladıysam da, ana akım sinemada seyirci bakışının üstü örtülü bir şekilde erkek olduğu temel görüşüyle hemfikirim: seyirci ile erkek imajı arasındaki ilişkilerin neden sürekli baskılandığı ve reddedildiğinin temel açıklamalarından biridir. Bu geçerli olmasaydı, ana akım sinema ısrarla karalamaya ya da inkâr etmeye çalıştığı erkek eşcinselliğiyle açıkça uzlaşmaya varırdı. Geçerli olduğundan, erkek eşcinselliği bir alt akım, çok sayıda film ve türün potansiyel olarak sorunlu bir açısı olarak, ama dolaylı, semptomatik ve bastırılması gereken bir şey olarak ele alınır. Ana akım sinema, erkek normu, perspektifi ve bakışı varsayımında kadınları ve kadın imajını sürekli araştırma hedefi olarak ele alabilirken, erkekleri ve erkek imajını aynı şekilde nadiren incelemiştir: kadınlar bir sorundur, kaygı kaynağıdır, saplantılı soruşturmadır; erkekler öyle değildir. Kadınlar incelenirken, erkekler test edilir. Maskülenlik, bir ideal

olarak dolaylı olarak tanınır. Feminenlik ise, tam tersine, bir gizemdir. Sinemanın içinde ve dışında maskülenliğin temsilinin nadiren tartışılmış olmasının nedenlerinden biri budur.

Referanslar

ELLIS, J. (1982) *Visible Fictions: cinema, televisión, video*, Londra, Routledge.
MULVEY, L. (1975) 'Visual pleasure and narrative cinema', *Screen*, Cilt 16, No.3, s.6-18.
Kaynak: Neale, 1983, s.5-6; 11-16.

OKUMA B

Sean Nixon, 'Bakma Teknolojileri: Perakendecilik ve Görsel'

Benjamin için modern hayatta yeniyi mükemmel bir şekilde yoğunlaştıran, her şeyden önce, şehirdeki erkek gezgin olan *flâneur*'dü. Anlamlı bir şekilde, *flâneur*'ün modernliğinin şekillenmesi bu yeni modern tüketim simgelerine yakınlığı yoluyla gerçekleşti. Benjamin'in ifade ettiği gibi:

O [flâneur] bir yurttaş olarak evlerin cepheleri arasında, kendi dört duvarında olduğundan çok daha fazla evde hisseder. Ona göre iş yerlerinin parlak, sırlı levhaları, bir burjuva için salonundaki yağlıboya tablo kadar güzel bir duvar süslemesidir. Duvarlar not defterlerini dayadığı yazı masalarıdır; gazete bayileri kütüphaneleridir ve kafelerin terasları da işi bittikten sonra evinden dışarıya baktığı balkonudur.

(Benjamin, 1973, s.37)

Özellikle, *flâneur*'ün evinde hissettiği yer kemeraltlarıdır. Dolaşmak ve etrafa bakınmak için mükemmel yeri sağlarlar. Benjamin, kemeraltlarını anlatan modern bir resimli Paris rehberinden alıntı yapıyor:

Kemeraltları [...] sakinleri bu spekülasyonlar için birleşen ev kompleksleri boyunca uzanan camla kaplı, mermer tablalı pasajlardır. Yukarıdan aydınlanan bu pasajların her iki yanında en şık mağazalar dizilidir, öyle ki bir kemeraltı minyatür bir şehir, hatta dünyadır.

(Benjamin, 1973, s.36-7)

Bu, kemeraltları için coşkulu bir reklam. Ancak, hem gösteri özelliğine tanıklık eder hem de yeni bir tüketim stili için temel oluştur-

maktaki önemi hakkında bize ipucu verir. Kemeraltlarının gelişimini vurgulayan şey yeni üretim teknolojileri ve materyallerdir: vitrin camı üretimi, demir işçiliği teknikleri, gazla aydınlatma, zift ve daha sonra elektrikteki gelişmeler. Bunlar gezinmek için pürüzsüz sokak yüzeyleri ve vitrin sergilemeleri ve kemeraltlarının iç kısmı gibi özellikleri mümkün kıldı. Bu teknolojiler ayrıca, çok katlı mağazalar ve Grandeville ya da Paris'teki dünya fuarları ve Londra'daki 1851 Dünya Fuarı gibi tüketici gösterilerindeki gelişmeleri vurguladı.

Benjamin bu perakende gösterilerinde (kemeraltları, çok katlı mağazalar, Dünya fuarları) yeni bir eşya sahnelemesi ve *flâneur*'de de eşyaların sergilemesi ile tüketiciler arasındaki yeni ilişkinin alegorik temsilini gördü. Benjamin'in bu yeni eşya kültürünü kavramsallaştırma şekli benim açıklamam için önemli. Temel olarak, Benjamin'in *flâneur* tanımı kemeraltları ve lüks ürünler ve pahalı ıvır zıvırların sergilendiği vitrinlerle ilişkili olarak yeni bir gösterisel tüketici öznelliği oluşumunu öne sürdü. Başka bir deyişle, 'güzel ve pahalı' şeylere farklı bir bakış şeklinin oluşumunu öne sürer (Benjamin, 1973, s.55). İlave olarak, Benjamin bu tüketici öznelliğinin sadece ürünlerin sergilenmesine ve mağaza içlerindeki detaylara bir dizi bakış yerleştirme şeklini vurgulamakla kalmadı, aynı zamanca tüketiciyi bu gösterinin ortasında kendisine bakmaya davet etti – çoğunlukla, bir aynada ya da mağaza vitrininde kendi yansımalarını yakalamalarıyla, kelimenin gerçek anlamında. Kendini görüntüleyen bir bakış, o halde, bu bakma şekillerinde dolaylı olarak mevcuttur. Benjamin'in anlatısında *flâneur*'ün özfarkındalığı bunu vurgular.

Benjamin'in *flâneur* anlatısı aynı zamanda gösterisel tüketici öznelliğinde bir diğer belirleyici unsuru ima eder. Kemeraltlarında kullanılan sergileme teknikleriyle birlikte, şehrin anlık bağlamı –özellikle de Paris gibi bir şehri dolduran kalabalıklar– Benjamin'in anlatısında spesifik bakma biçimlerini şekillendirdi. Üretilen şey bir dizi kesintisiz bakıştı. Baudelaire'in *flâneur* tarifi bu bakma şeklini çok iyi yakalar:

Mükemmel flâneur için, tutkulu seyirci için, ev, kalabalıkların merkezine, hareketin tam ortasına, kaçak ve sonsuz olanın içine yerleştirmek sonsuz bir neşedir. Evden uzak olmak ama kendini her yerde evde hissetmek; dünyayı görmek, dünyanın merkezinde olmak ama dünyadan gizli kalmaya devam etmek. Seyirci tebdili kıyafetiyle her yeri neşelendiren bir prenstir.

(Frisby, 1985, s.17)

Flâneur için modern hayat –Paris'in kemeraltlarının ve kalabalıklarının hayatı– burada görsel olarak 'dönüşümü çok hızlı olan geçici, kaçak unsurlar' yoluyla anlaşılır (Frisby, 1985, s.18).

Benjamin'in hakkında yorum yaptığı, Baudelaire'in soneti 'Gelip Geçen Bir Kadına' kent ortamıyla şekillenen yeni bakma türlerinin oluşumunu biraz daha vurgular. Sonette, erkek anlatıcı kalabalığın içinde geçip giden bir kadını görür ve büyülenir. Ancak arzusu uyandığı anda, kadın çoktan kalabalığın içinde gözden kaybolmuştur. Benjamin'e göre bu şehirdeki erkek arzusunun temsili anlamlıdır. 'İlk bakışta aşk değil, son bakışta aşk' temsili olduğunu öne sürer. Başka bir deyişle, anlatıcının kadını görmesiyle deneyimlediği arzu, bakışının geçici özelliği ve buluşmanın geçici doğasının ürünüdür. Geçip giden yabancının yol açtığı ürpermenin temsilidir.

II

Benjamin'in *flâneur* yorumu, yeni tüketici teknikleri ve daha geniş bir şehir bağlamının gittikçe artan belirgin alanı (tıpkı endüstriyel alanlar ile boş vakte dayanan büyük perakende alanları arasındaki ayrımlar gibi) tarafından şekillenen spesifik bakma yollarının oluşumunu işaret eder (Green, 1990, s.23-42). 'Gelip Geçen Bir Kadına' soneti ayrıca bu bakma yollarının bir diğer boyutu konusunda bizi uyarır. Yani, bu bakma yollarının bir dizi cinsiyetçi bakma güç ilişkilerine dahil edilme şekli.

Elizabeth Wilson'un gösterdiği gibi, Janet Wollf ve Griselda Pollock, oldukça benzer bir şekilde, modern şehir alanı ve tüketici sergilemesiyle ilişkili bakmada özellikle maskülen keyiflerin egemenliğini vurguladı. Wollf daha da ileri gidip şu öneride bulundu:

ilk olarak Baudelaire'de görülen ve ardından Walter Benjamin'in analiz ettiği, rahatsız edilmeyen dolaşma ve gözlemleme olasılığı tamamen erkeklerin deneyimiydi. (Wollf, alıntı Wilson, 1992, s.99)

Pollock aynı noktaya varmak için, ressam Berthe Morisot'un kariyerini ve ev ve iç mekân sahnelerine odaklanmasını örnek verir. Dolayısıyla Pollock'a göre:

> Flâneur'ün bakışı modern cinsel ekonomide bakma, takdir etme ve sahip olma özgürlüğünün tadını çıkartan bir maskülen cinselliği oluşturur ve üretir.
>
> (Pollock, alıntı Wilson, 1992, s.101)

Bu, alışverişe çıkan kadınların tıpkı mağaza sergilemeleri gibi maskülen görsel incelemesinin hedefi olduğu bir bakıştı. Oldukça kasıtlı kaymalar, dekoratif tüketici ıvır zıvırları ile kadınların görünümleri arasındaki tüketimci yorumlarda yapıldı. Rachel Bowlby bu

bakma ilişkilerinin etkili bir temsilinden alıntı yapar. La Vie de Londres'den (1890) 'Shopping dans Regent Street' başlıklı illüstrasyon kısa ve öz bir şekilde belirtir: 'alışveriş mağazalardan ayrılmaktır – hanımlar için; beyler için, hanım müşterileri mağazadan ayırmaktır' Shop qui peut'!

(Bowlby, 1985, s.80-1)

Ancak bu son yorum aynı zamanda, Pollock ve Wolff'un savunduğu bütünleştirici kavramsallaştırma yerine, 19. yüzyılda tüketici seyirciliği formlarına atfedilen toplumsal cinsiyet formlarının daha karmaşık bir resmini de sunar. Elizabeth Wilson makalesi 'The invisible *flâneur*'de Wolff ve Pollock'u kadın gruplarının yeni tüketici öznelliğine ve ilişkili seyircilik formlarına aktif bir şekilde katılma becerisini küçümsemekle suçlar. 19. yüzyılın sonlarına doğru kadınların beyaz-yakalı işlerde çalışma oranının arttığını not eden Wilson, kadınların bu istikrarının ticari girişimciler tarafından açık bir şekilde desteklendiğini ve ayrıca tüketimle ilişkili 'sadece bakmak' keyiflerine de katıldıklarını savunur. Şöyle belirtir:

Yeme-içme işletmelerinin sayısı, tren istasyonu büfeleri, sergilerdeki dinlenme odaları, sadece kadınlara özel yemek salonları ve sadece kadınlara hizmet eden Criterion (1874) gibi West End işletmelerinin açılışıyla hızla arttı. Yüzyılın sonuna gelindiğinde Lyon, ABD çay salonları, Fullers çay salonları... çok katlı mağazalardaki tuvaletler ve dinlenme odaları orta ve alt-orta sınıfa mensup kadınların kamusal hayat deneyimini değiştirdi.

(Wilson, 1991, s.101)

Nicholas Green de belirli gruptaki kadınların yeni ortaya çıkan tüketim alanlarında gezinenler ve aktif alışveriş *röntgencileri* olarak görünür hale geldiğini savunur. Bu anlamda önemli bir unsur, 'modaya uygun kadınlar' adını verdiği şeydi (Green, 1990, s.41); yani, genellikle modayla ilgilenen ya da yeni sosyete ev sahibi grubunun bir parçası olan varlıklı kadınlar. Bu kadınlar tüketmek için gerekli ekonomik güce sahipti ve Green'in öne sürdüğü gibi, görsel ve materyal tüketim keyifleri arayışında davetsiz erkek bakışlarını alt edebiliyordu. Bu kadınlar, yine kent topoğrafyasında dolaşan diğer feminenlerden çok farklı olarak Paris'in son moda bulvarlarında ayrıcalıklı ve saygıdeğer bir yere sahipti. Şehrin modern fantazmagoryası ve maskülen tüketimin bir diğer alanının parçası olan sokak fahişeleri, metresler ve pahalı fahişeler gibi 'ahlaksız' kadınlardı.

Green ve Wilson'un yazdıkları, bütün sınıflardan kadınların modern şehirde ve yeni tüketim alanlarında Wolff ya da Pollock'un

öne sürdüğünden çok daha önemli bir varlığa sahip olduğunu ve dahası, alışveriş gösterisinden keyif alabildiğini –çalışmayan erkeklerden daha sıkı kontrollü sınırlar içinde olsa da– öne sürer. Ayrıca, –Pollock'un tersine– bu bakma şekillerinin sabit bir bakıştan çok, kesintili bakışların (kendini görselleştirme formlarını içerenler de dahil olmak üzere) üstünlüğüyle şekillendiğini tekrar belirtmek önemli. Ancak bu anlatılarda net bir şekilde geriye kalan şey, belirli kamusal maskülen kimlikler (ve tabii ki, *flâneur* örnek oluşturur) yeni seyirci tüketici öznelliği modları arasındaki eğitici tüketici kültürü dönemlerinde şekillenen spesifik bağlantıdır.

III

Flâneur'ün izleyici öznelliğinin üretildiği boş vakitte bakma modları –sergilenen ürünlerin gösterisinde ve diğer alışverişçilerin görsel keyfinde– yine de mağaza sergilemesinin alansal düzenlemesi ve şehrin inşa formundan daha fazlası tarafından belirleniyordu. Ben, bu bakma şekillerinin tüketim ve boş vakitle ilişkili daha kapsamlı bir 'bakma teknolojisi'nin bir parçasını oluşturduğunu savunuyorum. Yeni bir gazetecilik stiliyle ilişkili temsil formları popüler basın ve popüler gazetelerin yayılmasıyla bağlantılıydı ve sonuç olarak (ve önemli bir şekilde) fotoğraf görsellerinin aynı formlar yoluyla dolaşıma girmesi, bu bakma teknolojisinin bir diğer kilit önemde parçasıydı. Benjamin, yine, bu süreçler ve kültürel anlamlarına dair bazı imalarda bulunur.

Metropolis kültürünü ve yeni tüketim keyiflerini temsil etmeye adanan bütün bir popüler edebiyat, modern tüketim formlarının gelişimiyle ilişkiliydi. Benjamin, 'fizyolojiler' adı verilen Paris'i ve yeni bölgelerde oturan figürleri anlatan cep boyu ciltlerden oluşan popüler yayın türünü öne çıkarttı. Bunlar, Benjamin'in de belirttiği gibi, 1841'de ortaya çıkan yetmiş altı yeni fizyoloji ile, çok popüler yayınlardı. İlave olarak, diğer broşür ve kitapçık stilleri de salon kültürünü detaylarıyla anlattı ve çoğunlukla sanat ticareti ve modern resimlerin ve diğer lüks nesnelerin ticaretinin yaygınlaşmasıyla bağlantılıydı. Benim argümanımda önemli olan şey, bu yayınların şehri ve yeni tüketim formlarını oldukça görsel şekillerde temsil etmesiydi. Benjamin'in unutulmaz cümlesinde 'bu tanımların [fizyolojilerdeki Paris yaşamı] boş vakit özelliği, asfaltta bitki toplamaya giden *flâneur*'ün stiline çok uygundur' (Benjamin, 1973, s.36). *Flâneur*'ün izleyici öznelliği bu edebiyatlarda temsil edilen şehrin görsel kaygılarında varoluş koşullarına sahipti; *flâneur*'ün bakma şekilleri popüler yayınlardaki belirli bakma ya da görme şekillerinin düzenlenmesiyle şekilleniyordu. Şehrin fotoğraf görsellerinin ve tüketim ürünlerinin yaygın bir şekilde dolaşıma girmesi, ardından 1880'lerde yarım ton-

luk levhaların başlangıcı bu süreci başka bir temsil formu boyunca yaydı. Yarım tonluk levhalar fotoğraf görsellerinin gazetelerde, dergilerde, kitaplarda ve ilanlarda ucuz bir şekilde çoğaltılmasına imkân sağlamıştı (Tagg, 1988, s.55-56). Pratik açıdan bu, fotoğrafın önceleri sahip olduğu lüks statüsünü yok edip onu gündelik, atılabilir bir nesneye dönüştürerek, John Tagg'ın 'görsel demokrasisi' adını verdiği şeyi kitlesel ölçüde yaygınlaştırdı.

Kültürel açıdan, bu fotoğrafçılık yeni algı formları için koşulları belirler. Benjamin'e göre, bu süreçlerin kalbinde yakın çekim ve üst üste bindirme gibi teknikler vardı. O halde, yeni 'görsel demokrasisi' ile ilişkilendirilen fotoğrafçılık pratikleri, modern yaşamı yeni ve farklı şekillerde görsel açıdan temsil etti. Yani, yüzyıl sonu civarındaki dönemde tüketim deneyimini yapılandıran 'bakma teknolojisi'nin önemli bir parçasını oluşturdular. Bu, ilkeleri belki de 1770'ler kadar eski bir döneme dayanan ve perakende alanlarının içinden ve çevredeki sokaklardan metin içi bir dizi bakışı şehir yaşamının ve kitaplar, dergiler ve gazetelerin tüketimin yazılı ve resimli temsillerine bağlayan bir bakma teknolojisiydi. Karakteristik olarak modern tüketim formlarıyla ilişkili izleyici tüketici öznellikleri, bu bakma ya da görme şekillerinin inşası boyunca üretildi.

Referanslar

BENJAMİN, W. (1973) *Charles Baudelaire: a lyric poet in the era of high capitalism*, Londra, New Left Book.

BOWLBY, R. (1985) *Just Looking: consumer culture in Dreiser, Gissing and Zola*, Basingstoke, Macmillan.

FRISBY (1985) *Fragments of Modernity*, Londra, Polity.

GREEN, N. (1990) *The Spectacle of Nature: landscape and bourgeois culture in nineteenth century France*, Manchester, Manchester University Press.

TAGG, J. (1988) *The Burden of Representation: essays on photographies and histories*, Londra, Macmillan.

WILSON, E. (1992) 'The invisible flâneur', *New Left Review*, Oc./Şub., s.90-110.

Kaynak: Nixon, 1996, s.63-9.

6. BÖLÜM
CİNS VE TOPLUMSAL CİNSİYET: PEMBE DİZİ ÖRNEĞİ
Christine Gledhill

İçindekiler

6. BÖLÜM İÇİN OKUMALAR

OKUMA A: Tania Modleski, "Bugünün Pembe Dizilerinde Yarın Arayışı"

OKUMA B: Charlotte Brundson, "*Crossroads*: Pembe Dizi Üzerine Notlar"

1. GİRİŞ

Bu kitabın önceki bölümlerinde, farklı anlamlandırma pratikleri yoluyla dolaşımda olan çok çeşitli temsil ve kimlikler incelendi: Foto muhabirlik yoluyla üretilen ve dolaşıma sokulan Fransızlık inşaları, müzede inşa edilen kültürel fark imajları, medyada betimlendiği şekilde 'öteki' imajları, mağaza vitrini düzenlemeleri ve moda fotoğrafçılığının 'yeni erkek'inde ortaya çıkan alternatif maskülenlikler. Kültürel yapılar olarak bu temsiller gündelik hayat pratiklerinde bize hitap ederken, bir yandan da öznel ben anlayışımıza ve fantezilerimize seslenir: Fransız olmanın ne anlama geldiği, bir şekilde 'farklı' olanları nasıl anladığımız, nasıl belirli türde bir erkek olunduğu hakkında. Bu bölümlerin vurguladığı şey, bütün sosyal pratiklerin –ister gazete ve dergi okumak ister müze gezmek isterse kıyafet alışverişi yapmak olsun– temsil içinde yer aldığı ve kim olduğumuza dair anlayışımıza katkıda bulunan anlamlar ve değerlerle –kültürel olarak inşa edilen kimliklerimiz– dolu olduğudur.

Bu bölüm de söz konusu konuları ele almaya devam ediyor ama kültürel temsillerin üretiminde uzmanlaşmak olarak düşünebileceğimiz anlamlandırma pratiğine odaklanıyor: kitlesel *kurgu*, hikâye üretimi -romanlar, filmler, radyo ve televizyon dizileri. Bu bölümde ele alınan konuların çoğu popüler kültürle ilişkili olsa da ben kültürel anlamların, özellikle de toplumsal cinsiyetle ilişkili biçimde üretilmesi ve dolaşıma girmesinde popüler kurguların rolünü keşfetmek için televizyon *pembe dizileri* örneğine odaklanacağım. 'Pembe dizi' ilk olarak 1930'larda Amerikan radyo yayıncıları tarafından kadın dinleyiciler için icat edilen ve o zamandan beri bütün dünya televizyonlarına yayılan belirli bir popüler kurgu türü ya da *janrıdır.*

2. kısımda pembe dizinin yayılmasına ve popüler kültürde bir anlatı olan kurgunun rolüne bakacağız. Üçüncü kısımda kitlesel kültür formlarında toplumsal cinsiyetin etkisi üzerinde düşüneceğiz. 4. kısım ise pembe dizilerin bir anlamlandırma

pratiği olarak işlevini keşfetmek için *cins teorisinden* kavramlar sunuyor. Kadın izleyicilere hitap etmeyi amaçlayan bir program cinsi olarak pembe dizi formunda toplumsal cinsiyetin etkisi 5. kısımda tartışılıyor, burada ayrıca *temsil* ve *kadın özne-konumlarının inşası* hakkında feminist tartışmalar da bulacağız. Ama pembe dizilerin son yıllarda kadınların egemenliğindeki gündüz saatlerinden aileye ait primetime düzenine –araştırmaların belirttiğine göre ev halkının seyrettiği şeyin büyük oranda erkeğin kontrolünde olduğu zaman– doğru geçirdiği sıradışı değişim popüler cinslerin toplumsal cinsiyetinin oluşturulması ve pembe dizi formunun değişen maskülenlik ve feminenlik tanımlarına katılma şekli hakkında daha genel sorular doğuruyor. (Bu konu, özellikle 6. kısımda ele anılacak).

Yani bu bölüm, bu hafta televizyonda yayınlanan pembe dizileri mümkün olduğu kadar fazla izlemenizi, pembe dizilerin televizyon dergilerinde ve program listelerinde sunulma şekline bakmanızı, haberlerde, gazetelerde ve dergilerde rastlayabileceğiniz herhangi bir pembe dizi göndermesini not etmenizi isteyecek.

Keşfedilecek ana sorular şunlar:

- Kitlesel olarak üretilen popüler eğlence örneği olarak pembe dizi, kültürel temsiller alanına özellikle de toplumsal cinsiyet tanımlarına nasıl katkıda bulunur?
- Popüler kurgu toplumsal cinsiyet kimliklerinin üretimi ve dolaşımına nasıl katkıda bulunur?
- Bir cins olarak pembe dizinin doğası temsiller, anlamlar ve kimlikler hakkındaki kültürel mücadeleleri nasıl etkiler?
- Pembe dizinin hani açıdan bakıldığında bir kadın cinsi olduğu söylenebilir?
- Pembe dizilerin içeriği ve stilindeki değişiklikler toplumsal cinsiyet mücadeleleri, maskülenlik ve feminenliğin değişen tanımları hakkında ne söyler?

2. TEMSİL VE MEDYA KURGULARI

2.1 Kurgu ve Gündelik Hayat

Kurgu terimi gerçek hayattan ayrılışı akla getirir. Yaygın anlamda, bir roman okumak, sinemaya gitmek ya da bir televiz-

yon dizisi seyretmek gündelik hayattaki etkinliklerden ve gerçek hayatı konu alan medya formlarından –örneğin haberler ya da foto muhabirlik– niteliksel olarak farklı bir deneyim sunan hayali bir dünyaya giriş demektir. Bu bölümün ele alacağı bazı açılardan bakacak olursak bu anlam doğrudur. Hikâyeler, tanımı gereği sadece hikâyedir, gerçek yaşama ait değildirler. Bu düşünce, sıklıkla popüler kurguları 'sadece' ya da 'zararsız' eğlence yahut daha da kötüsü, kâr güdümlü eğlence sektörleri tarafından yapılan, zaman harcayan, kârlı işler olarak küçük görmeye yönlendirir. Peki, popüler kurgular eğlence ürünü olmaları ve kârlı olmak zorunda olmaları nedeniyle mi *gerçek deneyimle* alakasız ya da *anlamsızdırlar?* Robert Allen'ın kurgu tüketiminin belki de en ünlü örneği olan pembe dizi hakkında sunduğu bazı istatistikler hakkında düşünün:

> 1930'ların başından beri Amerika'da gündüz kuşağı dizileri –pembe diziler– radyo ve televizyonda yaklaşık 100.000 saati yayınlandı. Bu saatler, bazıları onlarca yıla yayılan yaklaşık 200 farklı kurgusal dünyayı temsil ediyor. 1982'de ilk radyo pembe dizisinin yayınlanmasından sonra, 9 yıl içinde pembe dizi formu gündüz saatleri boyunca bütün sponsorlu radyo yayıncılığının yüzde 90'ını oluşturdu. 1940'ların ortalarında kısa bir ara yaşansa da Guiding Light dinlendi ve 1952'den itibaren her yıl, 260 gün boyunca düzenli bir şekilde seyredilerek tarihte anlatılan en uzun hikâye oldu.
>
> (Allen, 1985, s.3)

Böyle istatistikler pembe dizinin *hayatın bir gerçeği* olarak *yaygınlığını* sergiliyor. Pembe dizilerin haftada iki-üç kez ve çoğunlukla da her gün yayınlanması, izleyicilerin kurgu ile gündelik hayatın iç içe geçtiği –1995 ilkbaharında *Brookside*'da Mandy ve Beth Jordash'ın şiddet uygulayan ve tacizde bulunan bir koca ve babayı öldürmekten mahkemeye çıktığı, gerçek hayatta Mandy gibi şiddet uygulayan kocasını öldürmekten hapse atılan Sara Thorton lehine düzenlenen bir kampanyayla aynı döneme denk gelen bir davada görüldüğü gibi, pembe dizi karakterlerinin hayatlarının ulusal haberlere konu olduğu ölçüde– rutinin bir parçası olarak bulduğu kurgusal bir deneyim sunar.

ETKİNLİK 1

Bir hafta boyunca bir medya tüketimi günlüğü tutun ve karşılaştığınız (ya da ailenizin diğer üyelerinin karşılaştığı) farklı kurgu cinslerini not edin:

1. Okuduklarınızın/dinlediklerinizin/seyrettiklerinizin ne kadarı kurgu barındırıyor?

2. Günde ya da haftada ortalama kaç saati kurgusal bir dünyada geçiriyorsunuz?

3. Karşılaştığınız farklı kurgu cinslerini listeleyin: ör. diziler, pembe diziler, romanlar, aşk hikâyeleri, TV dramaları, uzun metrajlı filmler vs.

4. Bir kurgu cinsi, deneyiminizde başka bir cinse karşı ağır basıyor mu?

5. Bu gözlemlere anlık tepkiniz ne?

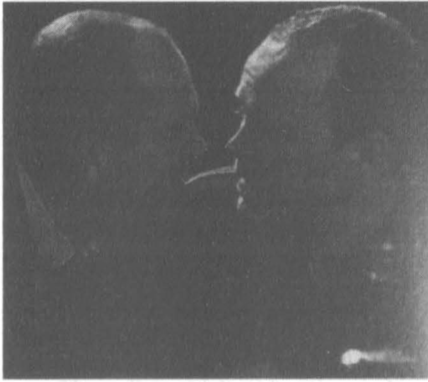
Robert Allen'ın pembe dizi istatistikleri, *gündelik hayatta kurgunun merkeziyetini* belirliyor; belki medya tüketimi günlüğünüzde kaydettiğiniz kendi deneyiminiz de bu istatistikleri destekleyebilir. Ien Ang, Amerikan pembe dizisi *Dallas* ve kadın izleyiciler hakkında gerçekleştirilen bir çalışmada, "...ancak her zaman öznel olan hayal gücü yoluyla 'objektif gerçeklik' özümsenebilir: hayal gücünün olmadığı bir hayat mevcut değildir." diye görüş bildirir (Ang, 1985, s.83). Mandy Jordash davasının İngiliz pembe dizisi *Brookside*'da ve haber medyasında önceden hesaplanmış şekilde 'sahnelenmesi' bu iddianın ışığında değerlendirilebilir. Bu davada, davaya adanan iki saatlik özel bir *Brookside* bölümü ve (kurgusal) olayın kendisi, önceden çok kapsamlı bir şekilde haber organlarında tanıtılmıştı. Ve bu ulusal hayal gücü olayı ile Sara Thornton'un davayı temyizde kazanması arasında, yasal organlar tarafından reddedilmiş olsa da basında bağlantı kurulmuştu.

Bu örnek, açık bir şekilde cinayet işleyecek duruma sürüklenmek, cesedi gizlemek (gündemde, gerçek bir vaka olan ünlü West cinayetlerine benzer bir şekilde, avlunun altına) ve müebbet hapse mahkûm edilmek, evlilik, erkeğin karısına şiddet uygulaması, çocuk tacizi ve kadının kendisine kötü davranan kocasına karşı şiddet uygulamasının hangi dereceye kadar hoş görülebileceği hakkında kamuoyundaki tartışmanın ayrılmaz bir parçasına dönüştü. *Brookside*'ın bu tartışmaya ne kadar katkıda bulunduğu ya da kadın ve dolayısıyla feminizmin çelişkili temsilleri hakkında bir yorum yapmadım, bu konuya ileride döneceğiz. Burada, hakkında bilgi edindiğimiz olayların bir medya formundan –haberler– diğerine –pembe dizi– geçiş yapması ve sonra tekrar geriye doğru dolaşması

söz konusu. Çocuk tacizi, ev içi şiddet, yasanın yönetimi, bu tür olayların sosyal ve toplumsal cinsiyet karşıtlıklarını ele alıp bunları kamuoyu tartışmasına geri gönderen hayali bir dünyanın inşası için materyal, gösteren ve gösterilen haline gelir.

2.2 Eğlence Olarak Kurgu

Yani bu bölümün konusu, kurgu ile onun referans aldığı sosyal dünya arasındaki etkileşime dahil olan süreçlerdir. Kurgu üretmeye dahil olan belirli *anlamlandırma pratiklerini*, özellikle de *sosyal dünya nasıl kurgusal söyleme dahil olur* ve olduğunda ne olur, belirli cinsler nasıl *farklı izleyicilere hitap edip katılıma davet eder*, inşa ettikleri toplumsal cinsiyet *temsilleri ve anlamları* ve –önemli, sıklıkla ihmal edilen bir faktör olan– *keyif* konularını dikkate almamız gerekecek. Böyle soyut bir şeyi analiz etmek için konseptler bulmak zor olsa da bu son konuyu gözden kaybetmemek önemli. Kutu 6.1 keyfi analiz etme sorununu örneklemeye yardımcı olacak.



FİGÜR 6.1 *EastEnders*: Grant (Ross Kemp) ve Phil (Steve McFadden) barda, kafa kafaya ve kalp kalbe vermiş halde.

KUTU 6.1

EastEnders'ın 28 Temmuz 1995'te yayınlanan tanıtım bölümünde, Sevilya ile Torremolinos arasında yolunu kaybeden iki erkek kardeş (eski karısının aldığı duygusal intikam yüzünden acı çeken agresif, inatçı Grant Mitchell ile daha yumuşak ve düşünceli olan Philip) ile bir komedi ve melodram karışımı sunulur. Phil, kız kardeşinin kendisine bakabileceğinden emindir ancak kavgacı Grant, maceraperest kız kardeşi Samantha'nın

kaderinde, Kuzey İngiltere'den gelen bir tatil paketinde 'yaşlı, pis bir herif' tarafından 'baştan çıkartılmanın' olduğunu farz eder ve iki kardeş onurlarını korumak için zamana karşı yarış verirler. Gerçekten de Samantha, Kuzeyli bir dolandırıcı tarafından değil ama kendi yol arkadaşları, çapkın David Wicks tarafından baştan çıkartılacaktır.

İngiliz yatak odası komedisine uygun olarak, baş başa kalmak için fırsat arayan tatildeki üç çift üst katta birbirine denk gelirken, kız kardeşleriyle karşılaşmayı kıl payı kaçıran Phil ve Grant alt kattaki barda sarhoş olurlar. Bir dizi baş aşağı çekim iki erkek kardeş arasındaki yoğun bakışmaya odaklanınca, hikâyenin ruhu farklı bir yöne çevrilir ve komik ton aniden değişir. İçkinin etkisi altında tartışmaları sona erer ve Phil, Samantha'yı aramasının altında yatan nedenler konusunda Grant'i sorguya çektikten sonra, ona karşı koşulsuz sevgi ve desteğini beyan eder.

Bu bölümde gerçekleşen diğer her şey komik bir şekilde öngörülebilir özelliktedir -gerçekte çoğunun keyfi, beklentilerimizi karşılamasında yatar. Ama bir anlığına, kamera ve diyalog histerik komediden derine nüfuz eden açıklanamaz duyguların kişisel bir dramına geçiş yapınca, beklenmedik olanla karşılaşırız.

Kurgu tarafından yaratılan dünya hakkında bir 'mesaj' arayışında olan karakterlerin rollerini ve hikâye türlerini listelemek için *içerik analizini* kullanarak, kadın, erkek ve etnik klişeler hakkında bilgi elde edilebilir, belki de *EastEnders*'in aile şerefi, genç kız kardeşlerin iffeti ve erkeklerin suskunluğu hakkında miadını doldurmuş toplumsal cinsiyet ideolojileri ürettiği sonucuna varılabilir. Bu belirli bölüm gerçekten de bu fikirleri akla getiriyor. Ama kendimizi içerik analiziyle sınırlarsak, komedi ve melodram kokteyli karşısında hissedebileceğimiz keyifli duyguları ya da normalde birbirinden çok farklı olan iki kardeş arasındaki göz temasının baş aşağı gerçekleştirilen çekimindeki yoğunluğu gözden kaçırırız. En azından bana göre bu sahne etkileyici bir ürpertiye neden oldu. Dahası, pembe dizinin sürekli devam eden formu bir bölümün sonunun diğer bölümün başlangıcı olmasını gerektirir, yani olayların anlamı asla kolayca saptanamaz: *What's on TV*'nin gelecek haftaki sayısında (5-12 Ağustos 1995) David ve Samantha, 'Bu Aşk mı?' sorusunun altında bir âşık çift olarak kapakta yer alıyordu.

Bu bölümü hatırlıyorsanız, ona atfettiğim anlam ve duygulardan bazıları hakkında benimle tartışmak istiyor olabilirsiniz.

Ama şimdilik konu bu değil. Temsil kavramını kullanmak konusunda dikkatli olmamız, sadece sosyal dünyanın söylemleri, figürleri ve olaylarının temsilini kastetmek için sınırlayıcı bir şekilde kullanmamamız ve kurgunun dram, komedi, melodramın verdiği keyfi ve aynı zamanda yaşanmış deneyimlerden bildiğimiz durumlarla karşılaşma keyfini de tekrar üretmedeki amacını görmezden gelmememiz gerekiyor.

Belirli ideolojik değerler ve klişelerden bahsetmenin yanı sıra, bu yorumlarda programların *formuyla* ilgili bir dizi referansı işaret ettim.

1. Özel bir yayın cinsi olan pembe dizilerin doğaları,

2. Hem bu özel bölümün hem de süregelen bir dizi olarak pembe dizinin *anlatı yapısı*,

3. *Çekimlerin düzenlenmesi*, *görsel kompozisyon* ve *kurgulama yapıları* yoluyla,

4. *Karakter cinsleri*,

5. Melodram, komedi ve gerçekçilik gibi ifade modları ve

6. Hikâyenin hızı ve düzeni, görsel düzenleme, sesin tizliği, karakterler arasındaki drama yüklü karşılaşmaların algı ve duygularımıza kaydettiği *estetik* ve *duygu deneyimleri* olarak görsel-işitsel dramatik kurguyu karşılayışımız.

Benim argümanım şu: *Kurguların gündelik temelde hayatımızın merkezi bir parçası haline gelmek için hayal gücümüzü nasıl ele geçirdiğini bilmek istiyorsak, bu estetik forma ve duygusal özelliklere dikkat göstermemiz gerekir.* Bu etkiler; klişeler, temalar ya da hikâye sonuçlarını sayarak varabildiğimiz görünürdeki 'mesajlarla' çeliştiğini düşünebildiğimiz anlamlar üretir ya da ima eder.

Bu, pembe dizi hakkındaki incelememizin hikâye *formu* seviyesinde temsil sorularıyla ilgileneceği anlamına geliyor: Farklı hikâye tip ya da cinsleri, *anlatı düzenlemesi* soruları (hikâyenin açılma şekli), realizm ve melodram gibi *ifade şekilleri* de dahil olmak üzere keyif-üretimi, kurgusal formların temsilci, anlamlandırma işi ve yarattıkları özne konumlarıyla ilgili bütün faktörler.

2.3 Ama Senin İçin İyi mi?

Önceki bölümlerde tüketim mallarını kültür olarak değerlendirmiştik, bu bölümde de popüler kurguların analizini geçtikten sonra, şimdi sadece genel olarak kültür üretimine (örn.

Metinler, hikâyeler, görseller) değil, *sanat* statüsüyle karşılaştırılabilecek genel bir kategori olarak *kültür* üretimine adanan bir etkinlik alanına giriş yapıyoruz. Sanatsal nesnelerin üretimi, toplumun 'medeniyeti'nin bir ölçüsü olma görevi gördüğünden, Sony Walkman ya da erkek tuvalet malzemeleri gibi tüketim ürünlerinin üretimine genel olarak uygun olmayan bir evrim türüne tabidirler. Bütün toplumların temel özelliği olarak *kurgu,* neredeyse üretiminin başlangıcından beri bir kamusal tartışma öznesi oldu. Okul deneyimlerimizde hepimiz, 'İngiliz Edebiyatı' derslerinde hikâyelerin ve karakterlerin analizinde, basit de olsa bir cins eğitimden geçtik ve hepimiz kitaplar, filmler, TV programları hakkında belirli bir eleştirel seviyeye sahibiz. Gerçekten de dramalar, romanlar, filmler ve televizyon programlarının eleştirel değerlendirmesine adanan bir sektör mevcuttur –eğitimsel, gazeteciliğe özgü, akademik. Bu yüzden, pembe dizi fenomenini nasıl anlayacağımızı keşfetmeye en baştan başlamıyoruz.

ETKİNLİK 2

Pembe diziyi akademik inceleme için bir konu olarak alma fikrine ilk tepkinizi kaydederek kendi başlangıç noktanızın değerlendirmesini yapın.

Tepkiniz kararlı bir şekilde negatifse, şaşırmayın. Olumlu bir tepki verenler, bir şekilde zevkinizi değerlendirmeye başladıysanız, şaşırmayın. 'Pembe dizi seyretmeyi seviyorum, ama...' Feminist bir kültür analisti olan Charlotte Brundson pembe dizinin nasıl yaygın olarak bir 'gerçekten berbat' ölçüsü olarak kullanıldığından bahseder. Ancak burada vurgulamak istediğim şey, *eleştirel değerlendirme pratiğinin* de bir tür kültürel üretim olduğudur: Toplum, kültürünün mihenk taşları kabul edilen kurgu eserleri (romanlar, oyunlar, filmler, resimler) geri kalan eserlerin karşısında tanımlar. Ancak bu nötr bir süreç değildir, bir toplumda hangi kültürel anlamlara ve olasılıklara öncelik tanınacağını garantiye almak için –örneğin, 1990'ların ortasında Shakespeare'in ve İngiliz 'klasiklerinin' ulusal müfredattaki yerine dair siyasi tartışmalar– resmi kültürün sınırlarını korumanın bir yoludur.

3. KİTLE KÜLTÜRÜ VE CİNSİYETÇİ KÜLTÜR

Bu bölümde, kitle kültüründe popüler anlatının yeriyle ilgili bir dizi konusu ele alacağız.

3.1 Kadın Kültürü ve Erkek Kültürü

Görünüşe bakılırsa, kitle kültürünün feministler tarafından sık sık işaret edilen, uygunsuz özelliği, açık bir şekilde 'kadınlara ait' kabul edilen bir kültürel alan –günlük gazetelerde kadın sayfası, kadın dergileri, kadın filmleri, kadın saati vs.– mevcutken, erkeklere özel bir kategorinin var olmayışıdır. Örneğin günlük gazetelerde 'erkek sayfası' ya da Hollywood cinsleri arasında 'erkek filmi' yoktur. Feministler, bunun nedeninin batı toplumunda genel insan normunun maskülen olarak sunulması ve kadınlara özgü kültürün spesifik bir şekilde cinsiyetçi olarak işaretlenmesinin gerekmesi olduğunu savunur. Dolayısıyla kültürün cinsiyetçileştirilmesi açık bir şekilde görünmez. Temel, yerleşik değerler evrensel konuma sahiptir ve cinsiyetsiz kabul edilirler.

Toplumsal cinsiyet, ancak spesifik bir kategori olarak kadınlar söz konusuysa, kuraldan bir sapma olarak tartışılır hale geldiklerinde önem kazanır. Örneğin feministler, romantik kurgu ya da pembe dizi gibi formların ciddi bir incelemeyi hak ettiğinin kabul edilmesini sağlamak için, toplumsal cinsiyet körü akademik ve eleştirel kurumlarla mücadele etmek zorunda kaldı. Pembe dizilerin kadın izleyicilerle bağlantısı göz önüne alındığında bunların 'gerçekten berbat' alanına sürgün edilmesi, ana kültürel değerleri maskülenle aynı sıraya yerleştiren ve kitle kültürünü feminenleştirici sapmalardan korumaya ihtiyaç duyan bir cinsiyetçi standardı öne çıkartır. Kültürel değerin bu bilinçsiz cinsiyetçileştirilmesini, feminist ve Marksist analizlerde bile gözlemleyebiliriz. Örneğin, feminist film gazetecisi Molly Haskell Holywood kadın filmlerini 'hayal kırıklığına uğramış ev kadınları için duygusal porno' olarak tanımlar (Haskell, 1974); Marksist eleştirmen David Margolies, kadın okurlarını 'duygulara batmaya' teşvik ettiği için Mills ve Boon'un aşk hikâyelerine saldırır (Margolies, 1982/2); Marksist analist Michele Mattelart Latin Amerika pembe dizilerini 'kalbin baskıcı düzeni'ne teslim eder (Matte-

lart, 1985). Duyguların kadın kültürel formlarıyla böyle ilişkilendirilmesi, belki de erkeklerin pembe dizi izleyicileri arasındaki yerini kabul etmek istememesinin bir nedenidir. Açıkça bellidir ki domestik ve duyguların alanı, ciddiye alınmaktan çok uzaktır. O halde, pembe dizilerin popülerliğinin kültürel anlamını gerçekten kavrayacaksak, eleştirel değer hakkındaki bazı varsayımlarımızı gözden geçirmemiz gerekiyor.

Yani, bu kitap için öne sürülen soru sadece *'Toplumsal cinsiyet temsil içinde nasıl inşa edilir?'* değil, aynı zamanda *'Toplumsal cinsiyet, inşa eden kültürel formlar ve kültürümüzde algılanma şekilleri üzerinde nasıl bir etkiye sahiptir? ve 'Kadınlar'a ayrılan alanın maskülen normdan farkı nedir?* olarak belirtilebilir.

3.2 Kadın İmajları, Gerçek Kadınlara Karşı

Medyaya ilk feminist yaklaşımlar, medyadaki egemen kadın imajlarının, kadınların ve erkeklerin doğası, kadınlar ve erkekler, karı ve kocalar, anneler ve babalar tarafından oynanan uygun roller hakkında yerleşik inanışları yayma ve sürdürmedeki rolüyle ilgileniyordu. Bu imajlara, kadınları gerçekten oldukları ya da olmaları gerektiği haliyle temsil etmedikleri için –pozitif imajlar, psikolojik açıdan yuvarlak karakterler ya da gerçek kadınlar değil, **klişe** oldukları için– saldırıyorlardı. Başka bir deyişle eleştiri, varsayılan gerçekçiliği açısından, bir temsil formunu diğerinin karşısına yerleştirmişti: İnşa edildiği açık olan *klişenin* 'sahte' olduğu varsayılırken, **psikolojik açıdan yuvarlak karakterin** ise insan doğasına sadık olduğu varsayılıyordu. Bu analizdeki sorun medyanın çarpıklığının reddedilmesi değil, bu çarpıklığın giderilmesi için önerilen çareydi. Bu görüşe göre, gereken şey sadece objektifin ayarlanması, uygun yansımalar üretmek için programcının perspektifinin yeniden odaklanmasıydı.

Ancak sorun bu kadar basit mi? Bu görüşün altında yatan 'mimetik' varsayımlar 1. Bölümde Stuart Hall tarafından sorgulandı: Temsilin inşa etme görevini değerlendirmenin bir yolu olarak 'gerçekliğe' başvurmakta pratik sorunlarla karşılaşıyoruz. 'Kadın' kategorisi, bütün kadınların kendisini ait hissedeceği homojen bir sosyal grubu işaret etmez. Başlangıç olarak, toplumsal cinsiyet günlük hayat pratikleri sırasında diğer sosyal kimliklerle kesişir –işçi, öğrenci, vergi mükellefi,

vs. Ve 'bir kadın olmak' kişinin yaşına, sosyal sınıfına, etnik kökenine, cinsel yönelimine vs. göre farklı deneyimlenecektir. Dolayısıyla, temsilin 'gerçek kadınları' yansıtıp yansıtamayacağı kavramı şu sorulara çarpar:

- Kimin gerçekliği?
- Hangi gerçeklik? (Kadınlara uygulanan baskı mı? Kurban olarak kadınlar mı? Pozitif kadın kahramanlar mı?)
- Kime göre?

Bu mimetik yaklaşımın karşısında, Stuart Hall tarafından özetlenen 'inşacı' temsil görüşü, bize göre en fazla kişisel olan şeye dokunan -cinsiyetimiz ve toplumsal cinsiyetimiz- 'erkek' ve 'kadın' terimlerinin -ister kelime isterse imaj olsun- gerçekte toplumsal cinsiyet tanımlarını, anlamlarını ve kimliklerini yansıtmaktan çok onları inşa eden kültürel göstergeler olduğunu öne sürer. Ancak referansları ne kadar 'doğal' görünse de bu terimler sadece önceden belirlenmiş erkek ve kadın 'özlerinin' sembolik bir temsili değildir. Sıklıkla insan temsilinde bir tür altın standart olarak başvurulan, psikolojik açıdan yuvarlak karakter, tıpkı klişe gibi bir inşa işidir; Sean Nixon'un 5. Bölümde öne sürdüğü gibi, feminen ve maskülen kimliği oluşturan, kendi baskın kavramlarına katkıda bulunan, popüler psikoloji, sosyoloji, tıp, eğitim vs. söylemleri tarafından üretilmiştir. Dolayısıyla klişeler ve psikolojik açıdan yuvarlak karakterler, kurgu kahramanlarının 'gerçekliğe eklemlendiği' farklı mekanizma cinsleridir; 'klişe' spesifik kültürel algılara kestirmeden referans görevi görürken (4. Bölümde Stuart Hall tarafından tartışıldığı gibi), 'psikolojik açıdan yuvarlak karakter' sosyolojik ya da psikolojik fikirlerin popüler dolaşımından daha karmaşık bir illüzyon inşa eder. Ancak kültürel anlamları gerçek dünyayla doğrudan bir karşılaştırma içinde ölçülemez ama ilerleyen kısımlarda göreceğimiz gibi, onları kullanan belirli cins ya da anlatı formları içinde nasıl adlandırıldıklarına, üretim ve karşılanmalarının koşullarına ve izleyicilerinin sosyal bağlamına bağlıdır.

3.3 Bir Kapitalist Endüstri Olarak Eğlence

'Klişe'ye kıyasla 'karaktere' verilen yüksek seviyede değer, kısmen klişenin eğlence ve tüketici endüstrilerinin kitle üretimi formülünde oynadığı işlevden kaynaklanır. Bu karşılaştır-

ma, bizi güç sorununa geri döndürüyor. Örneğin, *Dallas*'ın kadın izleyicilerine dair gerçekleştirdiği incelemede Ien Ang, programdan hoşlanmadıklarını ifade edenler arasında hem dizinin üretiminde söz konusu olan kâr amacına yönelik bir karşı çıkma hem de para kazananlar ile izleyici kitlesi arasındaki gizli bir güç dengesizliği hislerinin mevcut olduğu sonucuna vardı:

> Beni gittikçe daha fazla sinirlendiriyor. Hedef sadece daha fazla para kazanmak ve insanlar bunu bütün bu şeyler aracılığıyla yapmaya çalışıyor -seks, güzel insanlar, varlık ve her zaman buna kanacak insanlar var. Figürleri seyrederken sarhoş olan insanlar.
> (Alıntı Ang, 1985, s.91)

Dallas'tan nefret edenlerin çoğu, programın 'ticari' hedefleri ve onaylanan geleneksel toplumsal cinsiyet rolleri arasında açık bir denklem kuruyor. Ancak bu eleştirideki sorun, eleştirinin asıl yükünün 'buna kanan insanlar' üzerinde yoğunlaşması. Böyle temsil edilen izleyici kitlesi hiçbir zaman eleştiriye dahil değildir, 'başkalarını' oluşturur. Başka bir deyişle, 'ben' ve hitap ettiğim 'siz' 'o' insanlar arasında değiliz. Bu eleştiri paranın, ister kitleyi isterse daha küçük bir grubu hedef alan bütün kültürel çalışmalar için bir ihtiyaç olduğunu da kabul etmez (sanat uğruna bir tavan arasında açlıktan ölmek yüce gönüllü bir şey olabilir ama pek pratik değildir!). Tipik olarak, Ien Ang'ın 'kitle kültürü ideolojisi' terimi kapsamında, medya ve izleyicileri arasında söz konusu olan güç ilişkileri yerine saldırıya uğrayan şey 'para' *ve* 'kitlesel izleyiciler'dir.

3.4 Baskın İdeoloji, Hegemonya ve Kültürel Müzakere

Bu medya manipülasyonu algılarında ortaya çıkan şey, sosyal ve kültürel egemenlik arasındaki ilişki sorunudur. Bunu ilk başta Marksist *ideoloji* konsepti ele almıştı. Marx'a göre üretim araçlarını elinde tutan gruplar toplumun fikirlerini üretme ve dolaşıma sokma araçlarını da kontrol eder. Egemen sınıflar, yayınevleri, gazeteler ve sonradan ortaya çıkan elektronik medyayı elinde tutarak, kitleleri, egemenlik ve baskıyla şekillenen sosyal ilişkilerin doğal görünmesini sağlayan, böylece varoluşun 'gerçek' koşullarını mistikleştiren ideolojilere tabi

tutar. Geleneksel işçi sınıfının 1950'lerin gittikçe büyüyen varlık ve tüketim kültürü tarafından 'satın alınmış' gibi göründüğü bir dönemin ardından, 1960'ler ve 1970'lerde Marx'ın geri dönüşü kitle medyası ve egemen ideoloji arasındaki bağlantı konusunu, sosyal değişim mücadelesi verenlerin gündeminde merkeze oturttu. Tıpkı Marksistler gibi, feministlere göre de medya başlıca **ideolojik egemenlik** aracı görevi gördü.

Medyanın bu ideolojik egemenliği düşüncesindeki sorun, kafası bulandırılmış kitleleri mutlaka hariç bırakan egemen elit sınıfın değerleri ya da fikirleri dışında, karşı çıkılacak ya da direnilecek bir konumu kavramsallaştırmayı zorlaştırmasıdır. Bu kördüğümden çıkmanın yollarından biri, İtalyan Marksist Antonio Gramsci'nin 4. Bölümde tartışılan, egemenlik kavramının yerine **hegemonya** kavramını yerleştirerek ideoloji konseptinde kararlı bir yeniden düzenlemeye imkân sağlayan fikirleriydi. Gramsci'ye göre, bir burjuva demokrasisinde güç, ikna ve rıza konusu olduğu kadar zorlama konusu da olduğundan, hiçbir zaman nihai olarak garanti edilmez. Bütün egemen gruplar, toplumdaki rekabet eden ya da kenarda kalan grupların rızasını alarak egemen oldukları gerçeğini az ya da çok kabul etmek zorundadır. 'Egemenliğin' çağrıştırdığı toplum üzerindeki sabit etkinin tersine 'hegemonya', rakip olan sosyal, siyasi ve ideolojik güçler arasında gücün tartışılması, değişmesi ya da yenilenmesi yoluyla ileri ve geriye doğru gerçekleştirilen **müzakerede** kazanılır. Tanımın gücü hegemonyanın temel kaynağı olduğundan, *temsil* bu mücadelede kilit önemde bir alandır. Örneğin, 4. Bölümde Stuart Hall, Amerika ve Birleşik Krallık'ta etnisitenin anlamlarındaki kararlı değişimlere ve dolayısıyla değişen ırk ilişkileri olasılıklarına katkıda bulunan 'Siyah güzeldir' sloganına değiniyor. Dolayısıyla hegemonya pazarlığı sürecinde ideolojiler zemin değiştirebilir, temel fikir birliği değişebilir ve 'gerçek' yeniden inşa edilir.

Hegemonya ve müzakere kavramları, sabit gerçeklik modeli ya da onu temsil etmek için sabit kodlar dizisinden kaçınarak gerçek ve temsil üzerinde tekrar düşünmemizi sağlar. Medya endüstrisinin tanım ve kimlik üretimini, hem mücadelede yer alan eşitsiz güç ilişkileri hem de müzakere alanı ve alt grupların direnişini kabul eden bir şekilde kavramsallaştırmamıza

imkân sağlar. Dolayısıyla 'gerçek', devam eden bir üretimdir, sürekli bir dönüşüm sürecindedir ve eşit ölçüde dinamik anlam süreçleri yoluyla mücadele ve rekabete konudur. Bu çerçevede, ideolojiler sadece hükümetler, iş çıkarları ya da medya tarafından kendi araçları olarak empoze edilmezler –gerçi bu olasılık, sansür gibi doğrudan kontrol mekanizmaları yoluyla kurumsal bir seçenek olmayı sürdürür. Medya formları ve temsiller, daha çok neyin 'gerçek' olarak görüleceğinin tanımı, belirli türde kültürel değer ve kimliğin diğerlerine karşı isim ile destek kazanmak için verdiği mücadelenin ana hedefi olan mücadele ve pazarlığın temel alanlarını oluşturur. O halde 'gerçekçilik', rekabetin farklı tarafları tarafından iddia edilen, kritik önemde bir değerdir.

3.5 Kültürel Formların Cinslendirilmesi: Yüksek Kültür Kitle Kültürüne Karşı

Kültürel formların cinsiyetçileştirilmesi sorununa geri dönersek, kültürel açıdan önemli olanları sıralamanın 'cinsiyetçileştirmek' olduğu ve bu yüzden, belirli kültürel formlara ya da karakteristiklere öncelik vermenin ataerkil kültürün 'gerçekliği' tanımlama mücadelesinin bir parçası olarak görülmesi gerektiği netleşir. Bu mücadeleyi şöyle şemalaştırabiliriz:

Kitle kültürü/eğlencesi	**Yüksek kültür/sanat**
Popüler cins gelenekleri	Gerçekçilik
Romantikleştirilen klişeler	Yuvarlatılmış psikolojik karakterler
İhtişam	Ciddiyet
Duygular	Düşünce
Etkileyici performans	Olduğundan önemsiz gösterme
Duygular hakkında konuşmak	Suskunluk, kararlı eylem
Fantezi	Gerçek sorunlar
Gerçekten kaçış	Uzlaşmak
Özel domestiklik	Kamusal dünya
Zevk	Zorluk
Pembe dizi	Western
Feminenlik	**Maskülenlik**

Bu kültürel zıtlıklar hızla artar ve hiç şüphesiz siz de listeyi uzatabilirsiniz. Bu bölümü, bu şemadaki iki noktayı vurgulayarak kapatmak istiyorum. Birincisi, yüksek kültür perspektifinden bakıldığında bütün kitle eğlenceleri aşağı seviyededir ve kalıtımsal olarak feminenleştirilen özelliklerle ilişkilidir; diğer yandan, gerçekçiliğin kültürel altın standardı maskülen olarak karakterize edilen değerlerle aynı hizadadır. Bunun anlamı, kadın kültür üreticilerinin ya da karakterlerinin yüksek kültür içinde işlem görmediği değil, bunu yaptığında maskülenleştirilmiş alan içinde hareket etme eğiliminde olduğu ve feminenleştiren olarak karakterize edilen özelliklerini terk etmek ya da bastırmak zorunda kaldığıdır. İkinci olarak, hegemonik mücadele modeli içindeki şema katı bir şekilde sabit karşıtları değil, birbiriyle ilişkili olarak sürekli değişen, gerilim halindeki değerleri temsil eder. Örneğin bu şema, bütün popüler cinsler içinde western'in kolayca kültürel açıdan saygıdeğer ve kıymetli alanına geçerken (örneğin Clint Eastwood'un *Unforgiven*'la uzun süredir amaçladığı Oscar'ı kazanması), pembe dizinin hâlâ popüler olarak gazeteci mizahının en uç noktası olmasının nedenini size düşündürebilir.

Son olarak, şemada görmeyi beklemiş olabileceğiniz ve Etkinlik 1'de pembe diziye verdiğiniz 'içinizden geçen yanıtlar' arasında bulmanın hiç şaşırtıcı olmayacağı terimi, yani *melodramatiği* ele almak istiyorum. 'Melodramatik' terimi, 'erkek' cinslerdeki kamu eylemi odağının tam tersine, pembe diziyi aile ilişkileri ve kişisel duyguların yüksek dramasına yaptığı vurguyla tanımlamak için kullanılır. Ama melodramın uzun ve karmaşık hikâyesi, kültürel tanım ve kontrol mücadelelerinde gerçekçilik ve toplumsal cinsiyet arasındaki değişen kesişmeleri mükemmel bir şekilde sergiler. 19. yüzyılda melodram, çok geniş bir sınıf ve toplumsal cinsiyet yelpazesinin ilgisini çekerek dramatik ve kurgusal üretimin yaygın bir modunu oluşturdu. Pelerin ve kılıç melodramları, denizci melodramları, sınır melodramları vs. aksiyon cinsleriydi ve kesinlikle sadece kadınlara hitap etmiyordu. Bu melodramlar gerçekçiliğe karşıt olarak da kabul edilmiyordu. Daha çok, gerçekliğe ahlaki ve duygusal açıdan bakış olarak kabul ediliyor, orijinallikleri ve sahnede yoğun çalışma gerektiren teknik uygulamaları açısından değerlendiriliyorlardı. Ancak 20. yüzyılda, Hollywood'un

1930'lar, 40'lar ve 50'lerde ürettiği 'kadın filmleri' ya da 'acıklı' olarak adlandırılan filmler, pembe dizi gibi yoğun duygusallık içeren TV dramaları ve dizileri gibi melodramatik formlar kadın *cinsleri* olarak tanımlandı.

Bu, gerçekliği temsil etmenin kodlarında olduğu gibi, cinslerin cinsiyetçileştirilmesinin de sabit olmadığını gösterir. Cinslerin cinsiyetçileştirilmesindeki değişimler, sosyal gerçeklik inşasında maskülen ve feminen kabul edilecek şeylerin tanımlanması konusunda mücadele yaşandığına işaret ediyor. Bu, pembe dizinin kültürel görevi konusundaki araştırmamız için önemli. Geçmişte pembe diziler primetime'da zirveye oturmuş ve 19. yüzyıl melodramları gibi, daha kapsamlı ve farklı cinsiyetlerden izleyicilerin ilgisini çekmişti, örneğin *Dallas* (ABD) ya da *Brookside* (İngiltere). Dahası, geleneksel olarak 'erkek' cinsleri olarak kabul edilen çok sayıda 'aksiyon' temelli diziye pembe dizi unsurları eklenmişti, örneğin *The Bill, London's Burning* (İngiltere). *Bu değişimler 'erkek' ve 'kadın' cinslerinin formlarında değişiklikler olduğunu mu işaret eder? Yoksa 'maskülen' ve 'feminen' olarak kabul edilen temalar ve özelliklerdeki değişimleri mi? Yoksa ikisini de mi?* Hangi sonuca varırsak varalım, bu sonuçlar bizi cinslerin cinsiyetçileştirilmesini sabit olarak görmek yerine, her cinsin 1990'larda popüler kurgular içinde değişen maskülen ve feminen tanımlarına yaptığı katkıları keşfetmeye yönlendiriyor.

Sıradaki kısım, hem popüler kurgusal formların anlamlandırma işi hem de temsil içinde hegemonya yarışması ve onun pazarlığına katılma şekillerini açıklığa kavuşturabilecek kavramlar için cins teorisine odaklanıyor.

4. CİNS, TEMSİL VE PEMBE DİZİ

Bu kısımda bir anlamlandırma pratiği olarak pembe dizi konusuna odaklanmak istiyorum. Başka bir deyişle, *pembe dizi anlamlarını nasıl üretir?* Pembe dizilerin ve diğer kurgusal TV programlarının anlam ve kimlik müzakeresi alanları, temsil üzerinde kültürel mücadele alanları, gerçeğin inşa edildiği ve popüler keyiflerin üretildiği alanlar olarak işlev görmesini sağlayan kurumsal, söylemsel ve biçimsel mekanizmalar nelerdir? Son olarak, cins bu metinsel çalışmaya nasıl dahil oldu?

4.1 Cins Sistemi

Bu soruları yanıtlamak için, kitle üretimine yönelik bir eğlence formu olarak pembe dizinin işlevini ele alan kavramlara ihtiyacımız var: Bunları temsil etmek için sabit bir gerçeklik ya da sabit bir kodlar grubu varsaymadan, izleyicilerin sosyal dünyasıyla ilişkili olarak gelenekleri ve klişeleri konu alabilecek kavramlara. Aynı zamanda, güç ve hegemonya konularını, popüler kültürde gerçekleşen kültürel müzakere süreçlerini hedef alabilecek bir pembe dizinin söylemsel işlev modeline ihtiyacımız var.

Popüler kurgu cinslerinden biri olarak pembe dizi, kitle üretimi basılı ve görsel-işitsel kurguları farklı cinslere ayırma işini yürüten kapsayıcı *cins sistemine* aittir: romantik romanlar, dedektif hikâyeleri, western'ler, korku hikâyeleri, sitcom'lar, pembe diziler. Dolayısıyla, medya endüstrileri bağlamında pembe dizinin işlevine üretici bir yaklaşım sunan bir dizi kavram için, özellikle film ve televizyon kurgusuna uygulanan haliyle **cins teorisine** yöneleceğim. Çünkü ekonomi ve üretim mekanizmaları, belirli metinsel formlar ve izleyiciler ya da okurlar, hegemonyanın gerçekleşmesi için birbiriyle bağlantı kurar ve mücadele eder.

4.1.1 Cins Ürünü

Öncelikle, 'cins' teriminin, uygulandığı ürünle ilgili düşündürdüğü şey nedir? Belirli bir cinskategorisi, ona ait olan bireysel kurguların benzer hikâyeler, klişeler, düzenlenmeler, temalar, stil, duygusal etki vs. açısından bir araya toplanabilme şeklini işaret eder. Sadece bu farklı popüler cinslerin ismini anmak bile –dedektif hikâyesi, pembe dizi vs. – muhtemelen sizde sundukları hikâye cinsi ya da etki hakkında, onları nadiren okusanız ya da izleseniz bile, belirli beklentiler uyandıracaktır. Gerçekten de bu kategoriler seyir seçenekleri ve pratiklerimizde önemli birer rehber işlevi görür.

Bu beklentiler, örneğin *Toggart*, *Home and Away* gibi televizyon programlarında ya da *Unforgiven*, *Aliens 3* gibi sinema filmlerinde ne *cins* bir hikâye seyredeceğimizi kabaca bildiğimiz anlamına gelir. Bu beklentiler, her cinsin geleneklerini tanımlıyor olmamızdan kaynaklanır –polisiye diziler, pembe dizi, western ya da bilimkurgu. Bu gelenekler, bir kurallar, göste-

renler ve işaretler toplamını, bir araya gelerek cinsi oluşturan işaretlerin potansiyel kombinasyonlarını ve aralarındaki ilişkileri temsil eder.

ETKİNLİK 3

Hayranı olsanız da olmasanız da bir cins olarak pembe dizi hakkında bildiğiniz her şeyi not edin. Aşağıdaki başlıkları kullanın.

- *Format ve araç*
- *Ana fikir*
- *Ortam ve mekânlar*
- *Anlatı düzeni*
- *Karakter cinsleri*
- *Konular*

Diğer şeylerin yanı sıra, muhtemelen aşağıdakileri de listelediniz:

Format ve araç: *Radyo ya da televizyonda sürekli dizi (tefrika değil, aşağıda 5.1.5. kısma bakın), haftada bir ya da daha fazla kez, genellikle 30 dakikalık bölümler halinde yayınlanıyor.*

Ana fikir: *Aile ya da topluluk hayatındaki iniş çıkışlar ve kişisel ilişkiler.*

Ortam ve mekânlar: *Evlerin içi ve çok sayıda insanın bir araya gelebildiği kamusal alanlar, örneğin pub'lar, çamaşırhaneler, dükkânlar, ofisler, sokak köşeleri, hastaneler, bazen işyerleri.*

Anlatı düzeni: *Çoklu ve kesişen olay örgüleri; muhtemelen başlangıcı hatırlamayız ya da görmemişizdir, görünürde bir son yoktur.*

Karakter cinsleri: *Sosyal yelpaze boyunca çoklu ve farklı karakterler; yaşlı kadınlar, dul ve boşanmışlar da dahil olmak üzere çok sayıda kadın rolü.*

Konular: *Aile ve topluluğun üyeleri arasındaki çekişmeler, kıskançlıklar, sadakatsizlikler, kirli anlaşmalar, sırlar ve ortaya çıkmaları, sosyal problemler, örn. Gayrimeşruluk, kürtaj; bazen iş sorunları, örn. İş eksikliği.*

Bunlar, pembe diziyi bir cins olarak tanımlayan gelenekler. Cinsin üreticileri ve izleyicileri tarafından paylaşılırlar, bir film ya da televizyon programının hangi cinse ait olduğunu tanımamız için *bir dereceye kadar* takip edilmeleri gerekir. Pembe dizileri seyretmiyor olsanız bile ona dair listelediğim gelenekleri muhtemelen tanıyor olmanız, popüler cinslerin yaygın kamusal kültürel bilginin bir parçası olarak dolaşımda olma şeklini işaret eder.

ETKİNLİK 4

Cins bilginizin kapsamına dair ilave bir test olarak, popüler cinslere dair kaç tane referans belirleyebileceğinizi öğrenmek için bir akşam televizyon reklamlarını dikkatle izleyebilir ya da birkaç hafta sonu ekine göz atabilirsiniz.

4.1.2 Cins ve Kitle Üretimi Kurgusu

O halde, cins ürününün bir özelliği, aynı cinsteki diğer ürünlerle olan *benzerliğidir.* Sık rastlanan öngörülebilirlik şikâyetine yol açan neden de budur. İlk başta verilen ipucuyla geri kalanı tahmin edebiliriz. Kitle kültürü ideolojisi içinde bu 'gelenek' kullanımı, genellikle bir hikâye oluşturma ve klişeler kaynağı olarak endüstriyel kitle üretimiyle ilişkilendirilir. Bu anlamda, *gelenek* kalıtımsal bir şekilde muhafazakâr çağrışımlar edinir, ana işlevi normatif anlamları ve değerleri güçlendirmektir. Cins teorisi, medya endüstrilerinin kültürel işinde üç bağlantılı ama ayrı 'anın' ya da 'sahnenin' bağlamında üretici gelenek işini anlamak için, bu belirleyici anlayışa karşılık verme yolu olarak geliştirildi:

1. **Üretim ve dağıtım:** Sermayedarlar, stüdyolar, TV şirketleri, üreticiler ve kontrol edenler, sansürler, senaryo yazarları, yönetmenler, yıldızlar, festivaller ve ödüller, reklam ve tanıtım, ticari basın vs.
2. **Ürün ya da metin:** Cinsler ve program formatları, gelenekler, anlatı yapıları, stiller, ikonografya, performanslar, yıldızlar, vs.
3. **Karşılama:** Sinemaya gitmek, TV çizelgesi, 'kızlar' gecesi, aile izleyici kitlesi, mutfak TV'si, sinema ekranına bakış, TV ekranına bakış, kapak kızları, görüşler ve görüş bildirenler vs.

'Medya egemenliği' perspektifinin yaklaşımı, kültürel seri üretim hattının bir parçası ve egemen ideolojileri sürdürmenin bir yolu olarak formülsel gelenek ve klişeleri üreten şeyin, 1. aşamanın –üretim– 2. ve 3. aşamalarda gerçekleşen süreçler üzerindeki mutlak kontrolü olduğunu öne sürer. Ancak her aşamada üstlenilen cins kurgusunun üretimi ve tüketimine dahil olan süreç ve pratiklerin çeşitliliği üretim, ürün ve karşılama ya da 'tüketim' arasındaki ilişkilerin karmaşıklığını ve dolayısıyla üretim seviyesinde bile, ekonomik, ideolojik ve kültürel kontrolü uygulamaya koymanın zorluğunu öne çıkartır.

Cins teorisi tarafından geliştirilen alternatif yaklaşım faydalıdır çünkü bu üç aşama arasındaki ilişkiyi 'medya egemenliği-

nin' empoze edilmesi olarak değil, hangi anlamların, hangi gerçeklik tanımlarının izleyicilerin rızasını kazanacağı ve böylece bir bölümün ayrıcalıklı okuması (hegemonya) olarak yerini sağlamlaştıracağı hakkında bir mücadele olarak tanımlamamızı sağlar. Hegemonya (1), endüstriyel üretim, (2) metnin göstergebilimsel işi ve (3) izleyicinin karşılaması arasında etkileşim, müzakerede yerleşir *ve* tartışılır. Dahası, her bir aşama, sürece dahil olan farklı ekonomik, profesyonel, estetik-kişisel pratikler ve kültürel gelenekler arasındaki potansiyel gerilim ile karşıtlıkları kendi içinde barındırır.

4.2 Standartlaştırma ve Farklılaştırma Olarak Cins

Öncelikle, *kitlesel* kurgu üretiminde kilit önem taşıyan cins geleneklerinin *tekrarlanabilirliğine* odaklanarak, üretim seviyesindeki cins sistemini inceleyelim. Cins üretimi için ekonomik gerekçe, belki de en canlı şekilde Hollywood stüdyo sistemi tarafından betimlenmiştir. Sıklıkla ileri sürüldüğü gibi, film yapmak hem tesis anlamında –stüdyo binaları, teknolojik donanım, laboratuvarlar, sinemalar– hem de bireysel üretimde sermaye yatırımı gerektiren, fazlasıyla masraflı bir konudur. Ölçek ekonomileri **üretimin standartlaşmasını** gerektirir ve popüler cinslerin ortaya çıkışı –19. yüzyılda kitlesel kurgunun ve sendikalı tiyatro eğlencelerinin büyümesiyle başladı– bu ihtiyaca hizmet etti. Bir cins filminin detaylı setleri, kostüm tasarımları ve dekorları bir sonraki üretimde çok az değişiklikle yeniden kullanılabilir; belirli bir cinse ait hikâye ve diyalogların geleneklerini tanıyan yazarlar montaj hattı mantığıyla bir senaryodan diğerine geçiş yapabilir; figüran oyuncular ve yıldızlar belirli bir cinsin kahramanlarına uygun jestler, tarz ve genel 'imaj' üretecek şekilde giyinip kuşanabilir; stüdyo teknisyenler, kameramanlar (nadiren kadındırlar), editörler ve yönetmenler, söz konusu cinsin görsel dünyasını ve anlatı modunu üretmek için gereken tasarım, aydınlatma ve sinematografide gittikçe daha etkili hale gelir. *Cins, üretimi standartlaştırmanın bir yoluna dönüşür.*

ETKİNLİK 5

Bu noktada durun ve not alın:

1. Pembe diziye yapılan yatırım ölçek ekonomisi, standartlaştırma ve verimliliğe nasıl katkıda bulunabilir?

2. Pembe dizi formatı bu standartlaştırma ihtiyacına hangi özel sorunları sunabilir?

Bu perspektiften pembe diziye bakınca, formun, zaman içinde üretim şirketlerine yaygınlaşan düzen ve özellik kullanımları avantajı sunduğunu fark edebilirsiniz. Bu, örneğin Granada'nın kalıcı bir *Coronation Street* seti kurmasının ve Brookside Productions Ltd.'nin bir sete değil, gerçek modern evlere yatırım yapmasının ekonomik açıdan avantajlı olmasını sağladı. Ancak pembe dizilerin uzun ömrü, personel ve olay örgüsünün sürekliliğinde karışıklığa neden olur. Örneğin yazarların değişmesi, geçmişteki ilişkilerin ya da olayların bilinmemesinden kaynaklanan korkunç hatalar doğurabilir, öyle ki *Coronation Street* utanç verici hatalardan kaçınmak için bir dizi tarihçisini işe almıştır! Bu, standartlaşma boyunca üretim aşamasında ekonomik baskılar ile bir kez uygulandığında, özellikle de işler kötü gitmeye başlayınca, bu durumu prodüktörlere söylemek için stüdyoları arayan dinleyici ve izleyicilerin hafızasında kendi hayatına sahip olmaya başlayan kurgusal dünyaya hükmeden 'kurallar' arasındaki önemli gerilimi kanıtlar.

Bu örnek ayrıca cinsin sadece üretim sürecini standartlaştırmakla kalmayıp bir *izleyici kitlesini stabilize etmeye* de yaradığını gösteriyor. Sinema bileti, televizyon fişi ya da kablolu televizyon aboneliği ile satın aldığımız şey, belirli bir deneyim cinsi vaadidir –eğlenme yöntemi olarak kurgusal bir dünyaya giriştir. Ancak bu, koşullarının öngörülmesi ya da kontrol edilmesi çok zor olan bir oluştur! Denenmiş zevk ve keyiflere sahip, denenmiş ve test edilmiş dünyalar sunan cinsler sadece üretimi standartlaştırmakla kalmaz, piyasaları öngörüp izleyicileri stabilize eder. Film stüdyosu ya da televizyon şirketi için cinsler, bir anlamda 'marka sadakati'ne teşvik ederek izleyiciye erişme ve o izleyiciyle bir bağ kurmanın bir yoluna dönüşür.

ETKİNLİK 6

Bir anlığına durun ve pembe dizinin hangi özelliklerinin 'marka sadakati'ne katkıda bulunabileceğini not edin.

Ancak cins üretimi sadece standartlaştırmayla –gelenekleri ve izleyicileri sabitlemeyle– ilgili değildir. Bütün pembe diziler

birbirinin aynısı olsaydı, kısa sürede izleyicilerini kaybederlerdi çünkü fazla öngörülür ve tekrarlayıcı olurlardı. Yani cins üretimi aynı ölçüde **farklılaştırmayla** da ilgilidir –farklı izleyicilerin sayısını en yüksek seviyeye çıkartmak ve değişen izleyicileri yakından takip etmek için ürün farklılaşmasını yürütmekle. Bu, kendisini iki şekilde gösterir: farklı izleyiciler için *cins varyasyonlarının* üretilmesi ve *cins içinde* bir örnek ile sıradaki arasındaki *varyasyonlar*. Dolayısıyla, örneğin bir western filmi birçok açıdan diğerlerine benzer ama bir gangster filmi ya da aile melodramından belirgin açılardan farklıdır. Benzer şekilde, pembe dizi kısmen polisiye dizilerden farkı ile tanımlanır. Eşit şekilde, yeni bir western filmi geçmişteki westernlerden farklıdır ve yeni bir pembe dizi rakiplerinden farklı alanlara açılmaya çalışacaktır. Örneğin BBC'nin *EastEnders*'ın geleneksel işçi sınıfı 'dünyasını', İspanya'nın orta sınıf sürgünleri hakkındaki *El Dorado* ile varyasyon oluşturma denemesi (başarısız olmuştur).

Bu farklılaşma hayati önemdedir hem tanımanın keyfini hem de yeni olanın heyecanını garanti eder. En sevdiğimiz sabun ya da deterjan markasına sadık kalırken, aynı film ya da televizyon programını tekrar tekrar izlemek istemeyiz. Diğer yandan, bazı cinsleri diğerlerinden daha çok sevebilir ve o 'dünyayı' tekrar tekrar ziyaret etmekten keyif alıyor olabiliriz. Dolayısıyla cins sistemleri film stüdyoları ve TV şirketlerinin izleyiciler arasında tercih ve onaylama farklılıkları sunmasını mümkün kılarken, diğer yandan da görev alanlara verilen ödüllerle standartlaşmış üretim süreçlerinin avantajını da sürdürerek çeşitlilik imkânı sunar. O halde izleyiciler için, bizi favori cinsimize tekrar döndüren konu -aleyhte olanların zaten öngördüğümüzü işaret ettiği gibi- *ne* olacağı değil, *nasıl* olacağıdır. Popüler izleyiciler, kitle kültürü ideolojisi içinde inşa edilen *pasif tüketiciler* olmaktan çok uzaktır, cins sisteminin keyifli yanı, tanıdık ürün içindeki değişiklik ve yenilikleri fark edebilmesi için *uzman okurlar* olması şartıdır.

4.3 Metin Olarak Cins Ürünü

Şimdi, temsillerin, anlamların ve kimliklerin üretimi ve pazarlığı için bir göstergebilim alanı olarak metin cinsinin işlevi üzerinde durmak istiyorum.

Bir popüler cinsi 'anlamlandırma pratiği' olarak tanımlamak ne demektir? Bu kitabın birinci bölümünde (s.36) Stuart Hall, Fransız antropolog Claude Lévi-Strauss'un çalışmalarından bahsetti:

...Sözde 'ilkel' insanların geleneklerini, ritüellerini, totem nesnelerini, tasarımlarını, mit ve masallarını... bunların nasıl üretildiğini ve kullanıldığını analiz ederek değil..., ne 'söylemeye' çalıştıkları, kültür hakkında hangi mesajları ilettikleri açısından inceledi. İçeriklerini yorumlayarak değil, bu nesne ve pratiklerin anlam üretmek için kullandığı altta yatan kural ve kodlara bakarak anlamlarını analiz etti...

Herhangi bir cinsin, filmler ya da TV programlarının üretilmesi ve anlaşılması için, temel kurallar ve kodlar sistemi sağladığını öne sürdüm. En temel seviyede cins sistemi, farklı kurgusal dünyaların özelliklerini belirleyen gösterenleri yönetir: Örneğin, *ortamlar* (örn. Amerika'nın batısı, bir East End topluluğu); *mekânlar* (örn. Bir saloon bar, bir çamaşırhane); *karakter cinsleri* (örn. Kanun kaçağı, motel müdürü); *ikonografi* (örn. Dumanı tüten bir Winchester 73, bir oturma odasının duvarındaki üç adet uçan ördek), *hikâyeler* (örn. Yeni şerif, yozlaşmış iş ilişkilerini bozarak yasa ve düzeni sağlar, bir sosyal hizmetler görevlisi reşit olmayan kızının eski sevgilisi tarafından hamile bırakıldığını öğrenir). İlk bakışta, cins kodları belirli cins dünyaları içinde nelerin görünebileceği ya da gerçekleşebileceği, nelerin gerçekleşemeyeceğini yöneten kapsama ve hariç bırakma kurallarından oluşur. Örneğin, üç adet uçan ördeğin -*Coronation Street*'te Ogden'lerin oturma odasında son derece uygundur– Deadwood saloon'unu süslediğini görseydik çok şaşırırdık ya da tam tersi, *EastEnder*'in çamaşır makinelerinin üstünde bir Winchester 73 asılı olduğunu görseydik! Bu ortamlar, karakter cinsleri ve imajlar belirli cinste bir kurgusal dünyanın işaretlerine dönüşür.

Ancak, belirli özelliklerin belirli bir cinste görünemeyeceğini ya da gerçekleşemeyeceğini kesin bir şekilde belirtmek akıllıca değildir çünkü er ya da geç yanıldığınız ortaya çıkacaktır. Kurallar ya da kodlar sınırları belirler ama sonsuza kadar sabit değildirler. Pembe dizi analizinin ilk dönemlerinde, bir pembe

dizide asla bir fabrikanın içini göremeyeceğiniz söylenirdi ve ardından Mike Baldwin *Coronation Street*'te giysi fabrikasını açınca bir pembe dizide asla grev olmayacağı söylendi. Bir yıl sonra, Baldwin'in fabrikası kapandı ve kadın işçileri greve başladı. Bunun nedeni, anlamlandırmanın göstergebilimsel ilkelerinin o cins işaretlerinin benzerlik *ve fark* ilişkileri yoluyla anlam üretmesini kararlaştırmasıdır. Tabii ki tekrar ve benzerlik, göstereni gösterilene bağlayan kodların tanınmasını sağlamak için gereklidir ama anlam, sadece işaretler arasındaki farkta üretilir. Örneğin, beyaz şapka ve at/siyah şapka ve at namuslu Westernli ve kanun kaçağı ikonografisine uyan kod, farkı işaret etmek için ikili bir renk kodlamasını kullanır, karakter cinslerinin anlamını üreten de budur. Ama bu birkaç unsurla bile elde edilebilecek birkaç farklı kombinasyon vardır. Şapka ve karakter cinslerini değiştirin, yeni kombinasyon fark yoluyla yeni anlamlar üretir; örneğin yasanın ahlaki karmaşıklığı ya da yabancının belirsiz pozisyonu gibi. Başka bir deyişle, çoktan belirlenmiş, sabitlenmiş ve öngörülebilir anlamlarla etkisiz düzenlemeler yerine –beyaz şapka ve at namuslu Westernli, siyah şapka ve at kanun kaçağı anlamına gelir– cins gelenekleri, sürekli değişen bir kombinasyon ve farklılaşma süreci yoluyla anlam *üretir*.

4.3.1 Cinsler ve İkili Farklar

Bu, bazı eleştirmenleri bir dizi değişen ikili farklar ya da karşıtlıklar açısından cinsleri analiz etmeye yönlendirdi. Örneğin, Jim Kitzes (1969) batıyı, 'vahşilik medeniyete karşı' zıtlığına kadar izini sürdüğü bir dizi yapısal farklar ya da 'antimonlar' açısından keşfeder. Bunlar bir arada 'cinsin geleneksel/tematik yapısını oluşturan belirsiz bir anlamlar ve tutumlar yığınını, felsefi bir diyalektiği' temsil eder. Bu esnek değişen zıtlıklar dizisi içinde maskülenlik / feminenlik karşıtlığı oyun dışı kalan ideolojik gerilimlerden birini oluşturur. Westernde tipik bir şekilde, maskülenlik vahşilik / bireysellik / özgürlükle ve feminenlik medeniyet/topluluk/kısıtlama ile özdeşleştirilir ama bu, silahlı soyguncu westernlinin filmi tanımlayan cinsin sosyal düzen temsiline nasıl dahil edileceği sorununu ortaya çıkartır. Ancak burada işaret ettiğim ana konu, bütün belirli cinslerdeki filmler anlamlarını değişen bir

görsel, tematik ve ideolojik farklar düzeninden oluşturur ve bu cins, bu yönetimde kilit önemdeki anlamlandırma farkıdır.

ETKİNLİK 7

Şimdi biraz durup şimdiye kadar pembe dizinin gelenekleri olarak not ettiklerinize göz atın. Bunlar bir dizi karşıtlık ya da ikili fark olarak ne kadar gruplanabilir?

Christine Geraghty (1991) 'erkek/kadın' karşıtlığının temel bir düzenleyici fark olduğunu öne sürer. Şimdiye kadar bu karşıtlık etrafında not ettiklerinizi ne kadar gruplayabilirsiniz?

Böyle karşıtlık listeleri oluşturmak belirli bir cins tarafından yönetilen çatışmalarda neyin söz konusu olduğunu aydınlatabilir. Ancak, egzersizin amacı kalıcı karşıtlıktaki gösterenleri sabitlemek değil, bir düzeni, farklı bir anlam üretmek için değiştirilebilecek terimleri açıklığa kavuşturmaktır. Anlam süreçlerini ve mücadelelerini izlememizi sağlayan şey karşıtlık terimleri boyunca ideolojik ve kültürel değerlerdeki değişimlerdir.

4.3.2 Cins Sınırları

Şimdiye kadar belirli cins gösterenlerinin anlamının sabitlenmesinin mümkün olmadığını tartıştık. Cinsleri, onlara özel olan sabit bir dizi özellik yoluyla tanımlamak da mümkün değildir. Yani, örneğin silahlar hem western hem de gangster filmleri için temel özelliktedir ve düğünler hem romantik komediler hem de pembe diziler için önemlidir. Cinsi tanımlayan şey spesifik gelenekler değil, belirli bir ilişkiyi diğer unsurlarla birlikte yerleştirmektir; cinse göre farklı anlamlar ve anlatı olasılıkları oluşturan bir ilişkidir. Örneğin, western'de vahşilere ya da gangster filminde topluma karşı kullanılan silah, romantik komedide muhalif tarafların kesin bir şekilde bir araya gelmesi olarak düğün ya da pembe dizide evlilik sorunlarının başlangıcı olarak düğün.

Bu örtüşmeler göz önüne alındığında, cinsler arasındaki sınırlar da sabit değildir. Daha çok, üretimde ve izleyicilerdeki değişimlere uygun olarak, geleneklerin bir cinsten diğerine kaydığını görürüz. Bu gelenek kaymaları cins evriminin ana kaynağıdır. Yani, örneğin *Dallas*'ın ortaya çıkmasıyla pembe diziler gündüz kuşağı kadın televizyonundan primetime'a

geçiş yapınca, Southfork çiftliğinin uyandırdığı western havası, manzaraları ve içindeki erkekler, pembe dizinin domestik alanını akşam izleyicileri için daha kapsayıcı bir cinsiyetçi hedef oluşturmak çabasıyla genişletti. Bu, söz konusu western unsurları, güçlü erkek rolleri ve iş entrikaları göz önüne alındığında, *Dallas*'ın bir pembe dizi olarak tanımlanmasının doğru olup olmadığı tartışmalarını yüzeye çıkarttı. Ama cins sınırlarını sabitleme çabası, yeni anlamların ve cins yeniliklerinin kuralların çiğnenmesi, sınırların zorlanması ve farkın yeniden tanımlanması yoluyla üretildiği dinamik-bağımsız anlamlandırma ve medya üretimi süreçlerini görmezden gelir. Önemli olan *Dallas*'ın pembe dizi olup olmadığı değil, farklı cinslerden gösterenler kesiştiğinde ve bu örnekte farklı toplumsal cinsiyetli cinsler dahil olduğunda hangi anlamların üretildiğidir. 6. kısımda göreceğimiz gibi, bir cinsi diğerinden ayıran sınırlarda değişimi gösteren olarak anlam kaymaları, medya ve temsil çalışmamız için oldukça önemli olan toplumsal cinsiyet farkı etrafında müzakereler oluşturur.

ETKİNLİK 8

Burada durun ve televizyonda, pembe dizi olarak sınıflandırılmayan popüler kurgusal dizi örnekleri (örneğin London's Burning, Casualty ya da The Bill) üzerinde düşünün.

1. Bunların hangi cinse ait olduğunu söyleyebilirsiniz?

2. Ait oldukları cinsten önemli bir uzaklaşma yaşadılar mı?

3. Onları pembe dizilerden ayırt etmeyi ya da onlarla ilişkilendirmeyi neden isteyebiliriz?

4. Bu dizileri pembe dizi olarak düşünmek, işleyiş şekilleri hakkında neyi açığa çıkartır?

Bu programların ait olduğu cinsleri belirlemekte karşılaşmış olabileceğiniz sorunlar, başlangıçta bahsettiğimiz kapsama ve hariç bırakma sistemi olarak cinsin tanımının değişmesi gerektiğini öne sürüyor.

Şimdiye kadar konuştuklarımızı özetlersek, tekrar ve benzerliği temel almasına rağmen farklılık cins işleyişi için kilit önemdedir. Herhangi bir cins sistemine dair bilgimiz ancak geçici olabilir. Cins bir gelenekler, beklentiler ve olasılıklar sistemi ya da çerçevesidir ya da birinci bölümde sunulan göstergebilim terimini kullanacak olursak, cins gelenekleri derin

yapı ya da *langue* olarak işlev görürken, bu altta yatan kuralları uygulayan bireysel programlar *parole* işlevi görür. Dahası, Fransız edebi yapısalcı Tzvetan Todorov'un tartıştığı gibi (1976) cinsin işlevinin her sergilenmesi, belirli bir cins dünyasının çerçevesi içinde söylenebilecek ve söylenemeyecek şeylerin beklenti ufkunu genişletip değiştirerek gelecek olasılıklarını değiştirir. Steve Neale (1981) cins üretiminin, tıpkı bütün anlam üretme sistemleri gibi, sabit ve statik gelenekler kalıbı olarak değil, bir *süreç* olarak düşünülmesi gerektiğinde ısrar eder.





FİGÜR 6.2 (a) *London's Burning*, (b) *The Bill: erkek aksiyon dizileri mi, yoksa pembe diziler mi?*
(Figür 6.2 (b) Fotoğraf telif hakkı Carlton UK Television 1996. Thames Television'un izniyle kullanılmıştır.)

4.4 Anlamlandırma ve Referans

Bu noktada cins geleneğini cins sisteminin içinde kabul ettik. Şimdi, cinsin kültürel müzakere işlevine dair gerçekleştirdiğimiz değerlendirmede merkezi önemde olan cins kurguları üretimi ile sosyal referans arasındaki ilişki konusunu ele almak istiyorum. 1. Bölümde Stuart Hall, anlam üretiminde üç temel unsuru tanımlarken –gösteren, gösterilen (bir zihinsel konsept) ve gönderge– gösteren ve gösterilen arasındaki gerçek dünyayı işaret eden, temsil eden ama yansıtmayan bir işaret üreten rastgele ilişkiyi vurguladı. Ancak cins kodunun işaretleri ve gösterenleri, sosyal ve kültürel dünyamızdan, sadece o dünyayı temsil etmek için değil, aynı zamanda başka bir kurgusal dünya üretmek için işaretler alır. Bu durumda, cins sistemi içinde ve onun için üretilen, oldukça özelleşmiş işaretler hakkında düşünüyoruz. Ama cins dünyası ile sosyal gösterenler arasındaki ilişki tam olarak ne? Cins üretimi, kurgusal bir dünya inşa etme sürecindeyken nasıl sosyal dünyayı referans almakla ilgilenebilir?

4.4.1 Kültürel Gerçeğe Yakınlık, Cinssel Gerçeğe Yakınlık ve Gerçekçilik

Steve Neale, cins hakkındaki makalesinde (1981) cins filmlerinde göndergenin işlevini anlamakta yardımcı olan iki faydalı ayrım yapar. Öncelikle *gerçeğe yakınlık* ile *gerçekçilik* arasında ayrım yapar. Bu terimler göndergenin işlevine önemli ölçüde farklı şekillerde işaret eder. Günümüzde gerçekçilik, bir kurgunun kendimize ait olarak tanıyabildiğimiz bir dünyayı inşa edip etmediğini değerlendirdiğimiz, daha tanıdık bir terimdir ama gördüğümüz gibi, gerçekçilik oldukça sorunlu bir kategoridir. Dolayısıyla Steven Neale, kurguda her zaman 'gerçekliğin' inşa edildiğini vurgulamak için, edebiyat tarihinden bir konsepti yeniden canlandırır. *Gerçeğe yakınlığın*, *gerçekte* neyin söz konusu olduğunu değil, egemen kültürün neyin söz konusu olduğuna *inandığını*, genel olarak neyin inanılır, uygun, geçerli olarak kabul edildiğini işaret ettiğini öne sürer. Neale ardından **kültürel gerçeğe yakınlık** ile **cinssel gerçeğe yakınlık** arasında ayrım yapar. Belirli bir cinse ait olan bir film, tanınmak için –bir western, bir müzikal, bir korku filmi– o cinsin kurallarını yerine getirmek zorundadır: Başka bir

deyişle, cins gelenekleri, belirli bir cinsle ilişkilendirdiğimiz kurgusal dünyanın inanılırlığı ya da gerçekliğinin garanti edildiği, ikinci derecede bir gerçeğe yakınlık –bir western'de ya da pembe dizide ne olması gerekir– üretir. Cinssel gerçeğe yakınlık cinssel güvenilirlik bağlarının *içinde* fanteziyle dikkate değer bir oyuna imkân sağlarken (örn. Müzikalde sorunlarınız hakkında şarkı söylemek, gotik korku filmlerinde sarımsağın gücü), kültürel gerçeğe yakınlık kurgu *dışındaki* sosyal dünyanın kurallarını, ayrıntılarını ve sağduyusunu işaret eder.

Farklı cinsler, cinssel ve kültürel gerçeğe yakınlık arasında farklı ilişkiler üretir. Örneğin, 1930'larda gangster filminin cinssel gerçeğe yakınlığı, yoğun olarak kültürel gerçeğe yakınlığa dayanırdı –o zamanın izleyicilerinin, ya ilk elden ya da basın gibi diğer kültürel kaynaklardan, içki kaçakçılığı ve sokaklardaki çete savaşları hakkında bildiği şeyler– korku filmi ise doğaüstü ya da olanaksız varlıklar ve olaylarla dolu bir cinssel dünya inşasında kültürel gerçeğe yakınlığı daha fazla ihlal etme iznine sahiptir.

ETKİNLİK 9

İzlediğiniz bir pembe dizinin en son bölümleri hakkında düşünün ve cinssel gerçeğe yakınlığını kurma şeklini –kurgusal gerçeğe yakınlığının kuralları ve sağduyusu– not edin. Ardından pembe dizinin kültürel gerçeğe yakınlıkla nasıl ilişkilendiği üzerinde düşünün.

Şimdi gerçeğe yakınlık ile gerçekçilik arasındaki ayrıma dönebiliriz. Bu iki konsept pratikte birbirinden tamamen ayrılamasa da bir ayrım yapmak faydalıdır çünkü gerçekçiliğin nasıl ve neden her zaman bir çekişme konusu olduğu konusunda varsayımda bulunur. Gerçekçilik talebi, kavram ne kadar sorunlu olsa da yok olmayacaktır. Ve gerçeğe yakınlık kavramı normatif gerçekçilik algılarını –genel olarak öyle kabul edilen şey– işaret ederken, karşı çıkan ya da yeni ortaya çıkan grupların 'yeni' gerçekçilik talebi, rekabeti gerçeğin tanımına ve gerçeğe yakınlık kodları içinde değişikliği zorlamasına açar. Kültürel gerçeğe yakınlık gelenekleri, sosyal değişim baskılarının karşısına çıkar; yeni ortaya çıkan sosyal gruplar ya da pratikler temsil geleneklerinde değişim talep eder. Dolayısıyla ***gerçekçilik, kültürel gerçeğe yakınlık*** saldırısında bir polemiğe dönüşür: Daha önce görülmemiş olanın, sunulamaz olduğu için düşü-

nülemez olan şeyin temsilini talep eder. Ama gerçeğin yeni gösterenleri de yerleşmiş kültürel gerçeğe yakınlık kodlarını destekler ve daha fazla meydan okumaya hazır hale gelir. Kadın Hareketi 1970'lerde, 'kadınların özgürleşmesi'ni işaret eden giysi kodları ve beden dili, moda dergilerinin sayfaları ve reklamlarda dolaşıma girdiğinde bunun gerçekleştiğini gördü –örneğin özgürlüğü sigara içmekle özdeşleştirmeye çalışan Virginia Slims'in sık sık eleştiriye uğrayan reklamları. Ancak bunun kanıtladığı şey 'kültürel gerçeğe yakınlığın' yekpare olmadığı, farklı sosyal grupların kendi kimlik ve gerçek iddialarını öne çıkarttığı farklı anlamlandırma pratikleri ve söylemleri tarafından parçalara bölündüğüdür.

ETKİNLİK 10
Pembe dizinin cinssel ve kültürel gerçeğe yakınlığına dair tuttuğunuz notlara geri dönün ve yeni sosyal konu cinslerini ele alarak ya da önceden marjinal olan gruplardan karakterleri dahil ederek sosyal değişime dahil olmaya zorlanıp zorlanmadığını düşünün. Bu süreçte söz konusu olan bütün cinsiyetçi anlatım, tematik ya da ideolojik gerilimleri özel olarak tespit edebilir misiniz?

4.5 Medya Üretimi ve Hegemonya Mücadeleleri

Gerçekçilik ile *kültürel* ve *cinssel gerçeğe* yakınlık arasındaki gerilim, medya endüstrilerinin nasıl ve neden gerçeğin inşası üzerindeki mücadelelere katıldığı hakkında fikir vererek endüstriyel cins kurgusu üretimini 3. kısımda sunulan hegemonya ve kültürel mücadele anlayışlarına bağlamamızı sağlar.

Hem piyasalar hem de cins üretiminin göstergebilimsel koşulları için verilen rekabetin bir farka, yenilik arayışına yol açtığını gördük. Pembe dizi gibi bir cins -kendisi de izleyenlerin ve dinleyenlerin günlük rutinine dahil olan, günlük bir 'gündelik hayat hikâyesi'– yoğun bir şekilde *kültürel gerçeğe yakınlığa* dayanır. Önceden tartıştığım gibi, kültürel gerçeğe yakınlığın gelenekleri değişen sosyal söylemlerin ve yeni ortaya çıkan sosyal grupların baskısı altında sürekli olarak değişime uğradığından, pembe diziler 'eski moda' olarak kenara itilmezlerse bir şekilde sosyal değişime dahil olurlar. Mevcut izleyicilerin onayını sürdürme ve yeni izleyicilerin ilgisini çekme ihtiyacı, yeni hikâye materyali ve rakiplere karşı üstünlüğe duyulan sürekli ihtiyaçla birleşerek, yöreselliği, güncelliği, ihtilafı formun devamlılığında hayati önemde faktörler kılar.

Christine Geraghty, 1980'lerde İngiliz pembe dizi sahnesindeki değişimleri şu şekilde yorumlar:

> Bir dizi faktör... 1980'lerin başında değişim dürtüsünü sağladı. İngiliz televizyonunda yeni bir ulusal kanal olan Channel 4'ün açılışı, pembe diziler için farklı bir izleyici kitlesiyle, özellikle de başarılı okul dizisi Grange Hill'de denemeler yapan Phil Redmond'a bir fırsat sağladı. Redmond daha büyük bir gerçekçilik hissi oluşturmak için sosyal konuları kullanmada başarı kazanmıştı ve bu yaklaşım, diğer üç kanalda temsil edilmeyen grupların ilgisini çekmek için yeni kanalın açık taahhüdüne uygundu. Channel 4, zor bir başlangıcı başarıyla atlatmasını ve ciddi rakiplerine meydan okumasını sağlayan Brookside'la uzun süreli bir birlikteliğe girdi. Yelpazenin diğer ucundaki ABD primetime pembe dizileri, cinsel konularda daha açık olmanın, daha hızlı ve dramatik bir hikâye anlatma yaklaşımının mümkün olduğunu kanıtlıyordu. EastEnders Brookside vaadini, ABD tarzı hızla birleştirdiği sosyal konuların dramatikleştirilmesi yoluyla gerçekçiliğe taşıdı. Çeşitli şekillerde, yeni diziler var olan pembe dizilerden farklı olarak işaretlendi ve cinsellik, ırk ve sınıf etrafındaki konular onlara hem farklı olarak öne çıkan hem de pembe dizilerin yerleşik anlatı ve estetik deneyimi içinde ele alınabilecek materyaller sağladı. 1970'lerin sonunda pembe dizilerde temsil edilmeyen toplum grupları varsa da pembe dizilerin hızlı materyal tüketimi ve sürekli hikâye talebiyle yeni materyallere özellikle açık olduğu da doğrudur.
>
> (Geraghty, 1991, s.134)

Yenilik ve yenilenmeye yönelik çok sayıda baskı, popüler cinslerin sadece sosyal değişime dahil olmadığı, aynı zamanda yeni ortaya çıkan eklemlenmeler ve değişim becerisi için temel alanlardan birine dönüştüğü anlamına gelir. Yani kampanya grupları, parlamento ve sosyal politika tartışmaları, yeni ve popüler gazetecilik, diğer medya temsilleri yoluyla kamu bilincine yayılan yeni sosyal hareketlerin söylemleri ve imgelemi – örneğin, kadın, eşcinsel ya da siyahların özgürlüğü hareketleri– popüler cinslere yeni hikâyeler için materyal ve dramatik mizansenler sağladı. Ancak bunun doğrusal bir temsil modeli oluşturduğu düşüncesine kapılmamak önemli; sosyal değişimi, medyadaki temsili izledi. Bulmayı amaçladığımız şey, daha çok

bir sosyal pratik alanından diğerine imaj, temsil ve söylem dolaşımıdır.

Bu süreç tam olarak nasıl bir üretim sürecinin içinde gerçekleşir? Christine Geraghty'nin *Grange Hill* ve *Brookside*'ın gelişiminde Phil Redmond'un rolüne yaptığı atıf, bize, medya üretimi sürecine bulaşan çok sayıda yerleşik ve çatışan çıkarı hatırlatıyor. Şirket yöneticileri, reklamcılar, prodüktörler, yazarlar, yönetmenler ve oyuncular, cinssel yenilik ve sosyal değişim sürecinde farklı profesyonel ve kişisel çıkarlara da sahiptir.

Bu mücadeleler, iş yöneticileri ve yaratıcı personel ya da kadınlar ve erkekler arasındaki çatışmaların temeli olarak da görülebilirken, çatışma 'taraflarının' eylemleri ve kararları Stuart Hall'un bu kitabın birinci bölümünde tartıştığı kültürel söylemler hareketi içinde gerçekleşir. Örneğin, Julie D'Acci (1994), bir erkek polis ortaklığının yerine sunduğu kadın polis ortaklığı nedeniyle kadın izleyicilerin hayranlığını kazanan Amerikan polis dizisi *Cagney and Lacey* hakkındaki çalışmasında, Kadın Hareketi tarafından dolaşıma sokulan fikirler olmasaydı dizilerin ortaya çıkamayacağını öne sürer. Yazı/prodüksiyon üçlüsü de (iki kadın arkadaş ve bir koca), feminist gazeteci Molly Haskell'in 1960'ların sonları ve 1970'lerde iyi kadın rollerinin yerini alması ile iki erkek kahramanın bağlılığına odaklanan erkek dostlar filmine dair sunduğu eleştiriden esinlenmiştir. CBS'deki yöneticiler ve reklamcılar için sürekli yeni ve modern fikirlerin aranması, bir polisiye dizideki kadın ikili yeniliğinin iyi bir fikir gibi görünmesini sağlamıştı –o zamanlar öyleydi de. D'Acci, başarılı izlenme oranları ve bir Emmy ödülüne rağmen dizinin, büyük ölçüde reklam gelirleri için endişelenen CBS'nin sürekli olarak iptal etme tehditlerine maruz kalmasının nedeninin sorunlu 'kadın' ve öne çıkarttığı kadın cinselliği tanımları olduğunu savunur. Sorun, kısmen bekâr Christine Cagney'di, kararlı bağımsızlığı ve Mary Beth Lacey'le olan yakın dostluğu, diziyi biraz kontrol altına alma ve lezbiyenlik imalarını azaltma çabasıyla iki oyuncu değişikliğine yol açmıştı –bu stratejiler başarısız oldu. Dizinin üç kez geri dönmesinin nedeni kısmen, CBS'nin reklam verenlerine süpermarket boykotu ve benzeri karşı tehditler sunmak için Kadın Hareketi çevrelerini kulla-

nan orta sınıf, beyaz kadın izleyicilerin yürüttüğü kararlı kampanya oldu. Tartışmalar, özellikle lezbiyenlik etrafında yürütüldü ve İngiliz kadın fan kulübü 'feminist' özdeşleştirmeyi reddetti ancak çelişkili cinsellik ve toplumsal cinsiyet söylemlerinin çatışmayı hareketlendirmek ve şekillendirmekte etkili olduğu görülebilir.



FİGÜR 6.3 *Cagney and Lacey*: Christine Cagney (Sharon Gless) ve Mary Beth Lacey (Tyne Daly) – polis dizisindeki kadın dostlar. (Fotoğraf telif hakkı Orion Pictures Corporation.)

CBS yöneticilerine göre toplumsal cinsiyetin tersine çevrilmesi ticari açıdan iyi bir fikir gibi görünürken, *Cagney and Lacey*'ye bir kadın ikili koyan yazarlara göre toplumdaki değişen toplumsal cinsiyet rolleri gerçekliği adına, polisiye dizilerin kültürel gerçeğe uygunluğu açısından bir saldırıydı. Ama değişen itibar kodlarına uyum sağlama girişimi –kadınlar gerçekten de polis kuvvetlerinde kendine kariyer çizmektedir; maaşlı iş ve ev idaresi taleplerini dengelemeye çalışırlar– o zamana kadar polisiye dizilerdeki kural haline gelen şey üzerinde, yani cinssel itibar kodlarında kaçınılmaz bir şekilde etkili oldu. Kadın ortaklığı üretimi farklı bir dizi cinssel kod ve klişeye

neden oldu –örneğin kadın filmleri, pembe diziler, bağımsız ya da özgürleşmiş kadınlar.

Dahası, böyle bir ortaklık sadece kadınların sosyal ve kültürel söyleminin alt kültürel kodlarından yararlanarak ikna edici bir şekilde inşa edilebilirdi. Bir pembe dizinin içinde o kodlar hem kültürel hem de cinssel gerçeğe uygunluğunun bir parçası olarak doğal kabul edilir. Ancak bir polisiye dizide hem cins hem de ideoloji açısından bir dizi sonucu vardır. Örneğin kadın kahramanlar kolluk kuvveti işlevi gördüğünde ve suçlularla karşı karşıya geldiğinde –ikisi de erkek otoritesi ve eylemiyle ilişkili görülür– cinsiyetçi çatışma kaçınılmaz bir şekilde eşlik eder. Dizinin hitap ettiği orta sınıf profesyonel Amerikalı kadın izleyicilerin güvenini kazanmak yolunda bu, Kadın Hareketi tarafından dolaşıma sokulan cinsiyetçilik hakkındaki söylemlerden destek almak anlamına geliyordu. Bu söylemler sırası gelince yeni bir drama ve ideolojik açıklama kaynağına dönüştü. Yani *Cagney and Lacey*'nin hikâyesi, toplumsal cinsiyet rolleri ve cinsellik tanımları, heteroseksüel ilişkiler ve kadın dostluklarının tanımları ve aynı zamanda yasa ve polisliğin doğası hakkında bir dizi müzakereyi öne çıkarttı.

4.6 Özet

Şimdiye kadar konuştuklarımızı özetlersek, popüler cinsler tekrar ve fark düzenlerini temsil eder, burada fark cinsin endüstriyel ve göstergebilimsel varlığını sürdürmek için temel önemdedir. Sonsuz mekanik tekrardan çok uzak olarak, medya endüstrileri sürekli yeni bir açı arar, toplumsal cinsiyet kategorilerini önemli ölçüde esnekleştirir. Cinsler, bir dizi kural ya da geleneğe uygun olarak işleyen kurgusal dünyalar oluşturur, böylece cinssel gerçeğe uygunlukları yoluyla itibarı garantilerler. Aynı zamanda hem bir konusal materyal hikâye kaynağı hem de kültürel gerçeğe uygunluk yoluyla izleyicilerin itibarını talep etme yolu olarak sosyal dünyada da olaylar ve söylemlerden destek alırlar. Sosyal pratikler ve talepler değiştikçe ve ortaya çıkan yeni sosyal gruplar (ve potansiyel izleyiciler) temsile baskı yaptıkça, kültürel gerçeğe yakınlık gelenekleri sürekli olarak baskı altındadır. Bu, kurgusal üretim ve tüketimin değişen tarihsel koşulları hakkında düşünme ihtiyacını vurgular. Bu değişen koşullar cinslerin sadece geçmiş

modelleri tekrarlama ve yeniden kullanıma sokma yoluyla var olamayacağını, temsil, anlam ve keyif üzerine bir müzakere ve rekabet sürecinde fark ve değişimle sıkı bağlar kurmak zorunda olduğunu işaret eder.

Sıradaki kısımda, popüler cinslerin dahili anlamlandırma süreçlerinin metnin dışında dolaşıma giren sosyal söylemlerle nasıl kesiştiğine dair kapsamlı sorunu bir kenara bırakıp, belirli bir cinsin –pembe dizi– toplumsal cinsiyet söylemleriyle olan kesişmesine odaklanacağız.

5 KADINLAR İÇİN CİNSLER: PEMBE DİZİ ÖRNEĞİ

5.1 Cins, Pembe Dizi ve Toplumsal Cinsiyet

Pembe dizinin bir kadın cinsi olduğu hangi anlamda söylenebilir? Feministler, pembe dizilerin erkek egemen, çok uluslu medya holdingleri tarafından ve maskülen olanı kural olarak inşa eden söylemsel pratikler içinde üretildiğini savunur. Bu da şu soruları ortaya çıkarır:

- Medya nasıl bir kadın alanı oluşturur?
- Feminen cinsiyetçi bir dünya olarak pembe dizi yaratmaya katkıda bulunan cinssel gelenekler nelerdir?
- Pembe diziler cinsiyetçi bir kültürel gerçeğe uygunluk inşa etmek için nasıl girişimde bulunur?
- Bu gelenekler nereye kadar ve nasıl feminen özne konumları inşa eder?
- Pembe diziler gittikçe artan farklı toplumsal cinsiyetlerden izleyicilerine nasıl hitap eder?

Öncelikle toplumsal cinsiyet temsiline olan etkileri açısından belirli pembe dizi geleneklerini incelemek istiyorum. İkinci olarak, pembe dizinin kadın izleyicilerine nasıl hitap ettiğini ya da bir kadın (ya da feminenleştirilmiş) izleyicinin izleme konumlarını inşa ettiğini analiz etmek için feministlerin kullandığı bazı temel konseptleri sunacağım.

5.1.1 Pembe Dizinin İcadı

İki kitle medyasının –Amerikan ticari radyosu ve reklam endüstrileri– 1930'larda ev kadınlarından oluşan kadın izleyicilerin gündüz saatlerinde seyretmesi için kurgusal bir ürün

olarak amaçlanan bir form üretmek adına nasıl birlikte çalıştığına bir örnek olarak pembe dizinin kökenleri üzerinde düşünerek başlayacağım. Robert Allen'a göre pembe dizi radyo dergisi/tavsiye sütununa daha etkili bir alternatif olarak düşünülmüştü çünkü kurgusal diziler, mesaj reklamı –sponsor tarafından izleyicilere doğrudan sunuluyor ya da kurgunun içine yerleştiriliyordu– sunmak için izleyicilerin dikkatini çekmek konusunda daha güçlüydü.

Bir kadın piyasasını hedef alan kitlesel medya formlarının üretim amacı, reklamcıların tüketici olarak kadınların ilgisini çekme ihtiyacında yatıyorsa bu izleyicilere nasıl ulaşılacağı sorunu hâlâ mevcuttur. 1930'larda radyo ve reklam endüstrileri kadınların kültürel endişelerinin dolaşıma girdiği önceki formatlara döndü –genellikle kadınlar tarafından ya da kadın yazarlarla ilişkilendirilen geleneklerden üretilen materyal. Örneğin, Amerikan radyosunda bir pembe dizi öncüsü olan Frank Hummert'a göre dizi formatının kullanılması fikri, karısı Anne ile birlikte, kadın dergilerinden gelmişti (Buckman, 1984).

5.1.2 Kadınların Kültürü

O halde, bu formların *kadınların kültürüne* ait olduğu hangi anlamda düşünülebilir? Öncelikle, kadınların kültürü terimi dikkatli olunmasını gerektiriyor. Bu kitap kültür dilinin nötr olmadığı, sosyal değer taşıdığı konusunda ısrar ediyor. 'Maskülen' kültürel bir form işlevi görüyorsa, ana akım medya kadın piyasası için geliştirilen formları etkilemesi gereken maskülen bir perspektife ayrıcalık sağlayacaktır: kadın sayfası, kadın filmi, pembe dizi. Ne 'kadınların kültürü' kavramı, kadınların birbiriyle sosyal kısıtlamanın dışında özgürce konuştuğu saf bir feminen alanı kastetmez. Ne de önceden öne sürdüğüm gibi, 'kadın' kategorisi sorunsuz bir şekilde ele alınabilir çünkü bu kitabın da uğraştığı gibi, cinsiyetçi ve cinsel kimlikler temsilin katkıda bulunduğu sosyal yapılardır. Yani 'kadınların kültürü', kadınların toplumdaki farklı konumlarının bir ifade seviyesi olarak kabul edildiği, egemen kültürün kıyılarındaki yerler anlamına gelir. Farklı sosyal tarih bakış açılarına göre bu alan dar ya da geniş olabilir ama burada 'kültür'ü en geniş anlamında, kadınların evde ve iş yerindeki –

ister kadınların çalıştığı işlerde, isterse erkeklerle rekabet içinde olsun– gündelik hayatını nasıl yaşadığını işaret etmek için kullanıyorum: Kadınların birbiriyle etkileşime girdiği sosyal formlar ve söylemler –anne ve bebek grupları, şehirli kadın dernekleri, sağlık grupları vs.; aynı zamanda kadınların da kullanıcısı olduğu, kadınlara hitap eden kültürel ifade formları – ev hayatını anlatan romanlar, kısa romanlar, dergi dizileri, romantik hikâyeler, günlükler, itiraflar, mektuplar, tavsiye sütunları, moda sayfaları vs.

O halde, kadınların kültürel formlarına dönünce, program yapımcıları (1) onlarla ilişkili olduğunu düşünebilecekleri, (2) hoş olduğunu düşünecekleri ve (3) ev işlerini yaparken ya da çocuklarla ilgilenirken erişebilecekleri kurgusal bir dünya inşa ederek ürün satın almaya bir başlangıç olarak kadınların ilgisini pembe dizi dinlemeye çekmeyi amaçladı.

ETKİNLİK 11
İlk olarak, şu konulardaki düşüncelerinizi not edin:
1. Pembe dizi diğer cinslerden hangi yönden ayrılır?
2. Özellikle kadınlara hitap etmek için nasıl düşünülmüş olabilir?
3. Bu düşünceyle ilgili algıladığınız herhangi bir sorun var mı?

5.1.3 Kadın Cinsi Olarak Pembe Dizi

Muhtemelen kadınların bir kültürel formu olduğunu en güçlü bir şekilde öne süren pembe dizi özelliği, dizinin *konusudur*: aile ve toplum, ilişkiler ve kişisel hayat – kadınların sosyal güdümlü bir uzman ve özel bir ilgi olarak işlev gördüğü bütün sosyal alanlar. Ama bir cins olarak pembe dizinin metinsel gelenekleri ve söylemsel stratejilerine olan etkisine göz gezdirmeden bu konunun ürettiği anlamlar hakkında fazla bir şey söyleyemeyiz. Bu gelenekler ve söylemsel stratejiler nereye kadar toplumsal cinsiyet temsili için çıkarımlara sahiptir? Örneğin pembe dizinin domestik ve toplumsal konusunun anlık bir sonucu olarak, diğer TV kurgusu cinslerinde alıştığımızdan çok daha fazla sayıda kadın karakterle karşılaşırız. *Dallas* ya da *Hanedan*'daki gibi geniş bir aileden ya da *Coronation Street* ya da *EastEnders*'daki gibi bir komşular topluluğundan oluşan kurgusal pembe dizi dünyasının inşası sosyal ya da aile cinslerinin bir kesitini temsil eden bir dizi kadın figürünü ortaya çıkarır. Bu, özdeşleşmek ve tanımak için –daha da önemlisi, aşağıda

göreceğimiz gibi reddetmek için– çok sayıda farklı giriş noktası sağlayarak, sürekli olarak hikâye üretmek için malzeme sağlayan çok sayıda karaktere ihtiyaç duyan pembe dizi formatı tarafından desteklenir.

ETKİNLİK 12
Pembe dizinin ürettiği kurgusal dünya cinsinde, anlatı eylemi cinsleri ve ondan ortaya çıkabilecek sonuçta daha fazla sayıda kadın karakterin etkisi nedir?

5.1.4 Pembe Dizinin İkili Karşıtlıkları

Daha önce gördüğümüz gibi (4.3.1. kısım) bu soruları ele almanın bir yolu, pembe dizinin kurgusal dünyasını karakterize eden karşıtlıklar ve farklar yapısını keşfetmektir. Örneğin, pembe dizide kadınların temsiline dair gerçekleştirdiği analizde Christine Geraghty, cinsiyetçi fark kutupları arasında inşa edilen bir dünya üreten bir dizi karşıtlık önerir:

kadınlar	*erkekler*
kişisel	*kamusal*
ev	*iş*
konuşma	*eylem*
topluluk	*bireysellik*

(Geraghty, 1991)

Pembe dizinin geniş kapsamlı kadın figürleri bu dünyadaki yaşamlarını yoluna koyarken, karşıtlıklardan oluşan bu yapı hem anlatı komplikasyonları için hem de toplumsal cinsiyet etrafındaki değişen uzlaşmalar ve mücadeleler için önemli bir kapsam sağlar. Ancak pembe dizi dünyası içindeki bu karşıtlıkların değişen rollerinin peşine düşüldüğünde, anlatı formunun kendine özgülüğünün etkisi temel önemdedir. Burada asıl önemli asıl özelliği olan **sürekli dizileştirmedir** –Robert Allen'ın deyimiyle, 'şimdiye kadar anlatılmış en uzun hikâyenin' kaynağı.

5.1.5 Arkası Yarın Formu ve Toplumsal Cinsiyet Temsili

Arkası yarınları ve dizileri karşılaştırırsak, sürekli devam eden arkası yarınların nasıl işlediğini daha iyi anlayabiliriz. *Arkası yarın*, bölümlere ayrılmış bir kurguyu kasteder, yani

bölümlerde hikâye baştan gelişmeye ve sona kadar ilerlerken güçlü bir doğrusal ilerleme hissi korunur –örneğin, üç kısımlı *Taggart* arkası yarını ya da klasik bir romanın dizileştirilmesi. *Diziler*, *Cagney and Lacey* ya da *The Bill*, devamlılık hissini her hafta farklı hikâyeler yaşayan ana karakterlerin sabitliğine dayandırır. Bu anlamda, her bölümde güçlü bir başlangıç, gelişme ve sonuç hissi vardır. Diğer yandan, *sürekli devam eden arkası yarın* 'asla bitmeyen bir hikâye' vadeder.

Bu anlatı cinsinin çok sayıda ilginç özelliğinden biri, aynı anda birkaç hikâyenin birden ilerlemesidir. Ana hikâyeye eklenen yan hikâyecikler değil, farklı karakterlerin yaşamlarının harmanlanması söz konusudur. Bu kesinlikle arkası yarının devam etmesine yardımcı olur, böylece bir hikâye tükenince diğeri kaynamaya başlar. İkinci olarak, pembe dizinin sonsuzluğu başlangıç/gelişme/son formülüne dayanan popüler kurguların çoğunluğunun 'klasik' yapısına karşı gelir. Böyle bir yapının keyfi düzenli olarak soyut üç parçalı hareket ile temsil edilir: denge, bozulma ve yeniden kurulan denge.

Steve Neale (1990) farklı cinslerin dengeyi bozma ve yeniden kurma şekillerinin, başlangıçtaki ve kapanıştaki istikrarlı durumları arasında ürettikleri farklı ilişkilerle ayırt edilebileceğini öne sürdü. Örneğin, western ve gangster filmleri yozlaşmış eski düzeni yıkıp yeni bir düzen kurma yönünde işlerken, romantik komediler bozulan unsurları yenilenmiş bir düzende onarmayı amaçlar ve aile melodramları, Neale'in 'bir aile içi yeniden düzenlemesi' olarak adlandırdığı şekilde eski düzeni yeniden inşa eder: Aile ilişkilerinin çok açık olan karşıtlıkları ve yol açtığı acılara rağmen, dramanın sonunda, büyük çoğunlukla biyolojik olmayan bir aile formunda olsa da yeni bir aile kurulur. Anlatı çözümlerindeki bu farklar sadece bilimsel ya da psikolojik keyifler üretmekle kalmaz, aynı zamanda sosyal düzenin farklı organizasyonlarında ideolojik hareketler ve müzakereler de oluşturur.

Öyleyse sürekli arkası yarının ve pembe dizinin değişen cinsiyetçi karşıtlıkları yapısına olan etkisi ve bunun yol açtığı feminenlik ve maskülenlik konusundaki müzakereler konusunda ne söyleyebiliriz?

ETKİNLİK 13
Birkaç dakika boyunca şu konularda düşünün:
1. Pembe dizinin asla bitememesinin anlatı ve ideolojik formdaki sonuçları,
2. Bunun kadın karakterlerin hikâyelerinin inşa formu için ne anlama geliyor olabileceği.

Görünürde bir son olmadığı ve muhtemelen başlangıcı da unuttuğumuz için, pembe diziler 'uzatılmış gelişme' anlatısı olarak adlandırılır. Christine Geraghty formun 'sürekli bozulma önermesine dayandığını' öne sürdü (1991, s.15). Dengeden denge bozulmasına ve tekrar denge inşasına doğru ilerleyen bir hareket olarak kendi kendine yeten anlatı modeliyle kıyaslandığında, sıklıkla heteroseksüel bir öpücük ya da rahatsız edici bir kadının dışarı atılması ile işaret edilen 'sürekli bozulma önerisi' ideolojik açıdan önemlidir çünkü hikâye akışında herhangi bir *sonuca ulaşma* girişimi, er ya da geç tersine çevrilmek zorundadır. Ölüm pembe dizilerde bir olasılık olsa da kurguyu bir sona ulaştırmadığı sürece aşırı miktarda kullanılamaz! Düğünlere gelince, Terry Lovell şöyle der:

> Mevcut prodüktör [Coronation Street'in] Bill Podmore... Rita'nın Len Fairclough ile evlenmesiyle ilişkili olarak, evliliğin bir karakteri kolayca eksilttiği ve on altı kısa ay sonra Len ve Rita'nın evliliğinin tehdit altında olduğu ve Rita'nın evi terk ettiğini öğrenmenin şaşırtıcı olmadığı yorumunda bulundu. Ancak böyle bir 'sorun', ister Rita (geçici olarak) Len'e dönsün ya da isterse bir âşık ya da koca bulmak için uğraşsın, çözülecektir, romantik aşk ve evliliğin kurallarını sürdürmenin zorluğunun kabulü dizide devam eder ve tekrar tekrar onaylanır. Bu özel örnekte, düzeni ve sorunu oluşturan şeyin ne olduğunu bilmek gerçekten zordur. Bir anlamda, cinsin geleneklerine uygun olarak, Coronation Street'teki şeylerin normal düzeni bozulan evlilikler, geçici ilişkiler, asla sonsuza kadar sürmeyen 'sonsuza kadar' romantik aşk için müsaitliktir. Ataerkil kuralın tam tersi olan bu düzen, bir anlamda evlilikler ve 'mutlu aile' araları ile kesintiye uğrar. Rita ve Len'in evliliğinin yıkılması, eğer gerçekleşirse, Podmore'un ilk başta onları evlendirerek yarattığı sorunun çözümü olacaktır.
> (Lovell, 1981, s.50)

Dolayısıyla konuların kombinasyonu, çoklu hikâyeler ve asla çözülmeyen anlatı kombinasyonu, pembe dizide yaşayan ka-

dın *tipini* etkiler. Anlatı bozulması kocaları ve âşıkları saf dışı bırakır ve anlatının uzunluğu alışılmadık sayıda yaşlı, dul, boşanmış ve bağımsız kadın figürüne yol açar. Bu figürler, erkek karakterlere daha fazla yer vermeye başlayan pembe dizinin gittikçe daha fazla merkezine oturan toplumsal cinsiyet etrafındaki uzlaşmalarda önemli bir rol oynar, bu konuya daha sonra geri döneceğiz.



FİGÜR 6.4 *Coronation Street:* Len ve Rita Fairclough'un düğünü (Peter Adamson ve Barbara Know) – Sokağın yıkılan evlilikler kuralında bir ütopya arası.

5.2 Pembe Dizinin Kadın İzleyicilere Hitap Etmesi

Şimdiye kadar pembe dizinin cinssel geleneklerinin toplumsal cinsiyet temsili inşası üzerindeki etkisine göz attık ve kadın izleyiciler için hoş bir form oluşturduğunu varsayabiliriz. Şimdi bu geleneklerin kadın izleyici ve dinleyicilerden oluşan sosyal izleyici kitlesine hitap etmenin bir yolu olarak kullanılmasına bakmak istiyorum. **Hitap etme** konsepti, bir cinsin nasıl cinsiyetçileştirilebileceğini düşünürken önemli. Pembe dizinin icadı hikâyesinin de işaret ettiği gibi, yazarlar, programcılar ve reklamcılar ürünlerini birisi *için* üretir. Olduğunuzu hayal ettikleri kişi, ürünün inşa edilme şeklini, size hitap etme ya da ilginizi talep etme şeklini etkiler –tıpkı doktor, patron ya da yaramaz çocuğun kim olduğuna dair anlayışımı-

zın onlarla konuşma şeklimizi etkilemesi gibi. Birine hitap etme şeklimiz ifade ya da soru inşamız içinde o insan için bir konumu içerir (özne-konum). Örneğin, bilinen şaka 'Karını dövmeyi bıraktın mı?', hitap edileni konumlandırmak için hitap etmenin gücüyle oynar –bu örnekte karısını döven. Mahkemelerdeki çapraz sorgu, dilin bu özelliğini güzel sanatlara doğru geliştirdi. 1970'lerde sokaktaki ilanların üzerine yapıştırılan feminist slogan 'Bu reklam kim olduğunu düşünüyor?' kadınları ikinci sınıf olarak konumlandırmakta hitap etmenin gizli gücünü açığa çıkartmayı amaçlıyordu.

Bu anlamda arkası yarın formatının kadın izleyici ve dinleyicileri 'ele geçirmenin' tavsiye programından daha etkili bir yolu olarak geliştirilmişti.

ETKİNLİK 14

Bir an durup sürekli devam eden arkası yarınların kadın izleyicileri ele geçirmesinin günlük bir tavsiye programından neden daha etkili olabileceği hakkında düşünün.

Tavsiye formatı, tıpkı çok sayıda reklamda olduğu gibi, neredeyse tanımı gereği otorite konumundaki birinin tavsiyelerini, bilgisini, uyarı ihtiyacı içinde olan birine hitap etmesini içerir. Otorite batı kültüründe nasıl temsil edilir? Kadınlara verilen tavsiyelerin çoğu erkek uzmanlardan gelir. Ama kadınlar tarafından sunulsa bile, tavsiye vermek genellikle orta sınıfa mensup, beyaz görevlilerin ses, kişilik, giyim ve dili ile yetkilendirilecektir. Reklamcı için görsel-işitsel kurgunun avantajlarından biri, kaynak ve hitap modunun dolaylı olmasıdır. Genellikle 'yazarsız' sunulur. Örneğin, pembe diziler çoktan başlamış gibi sunulurlar: 'şimdi, Coronation Sokağı'nda...'; haritalar, havadan çekimler, daha yakından mekân çekimleri ve belki de başrol oyuncularının çok yakından çekimi ile materyalleşen kurgusal bir dünyaya bizi *davet eden* müzikleri ve açılış jeneriği ile öylesine ekranlarımızda 'belirirler'. Yani farklı hitap formları –tavsiye ve davet– ile bir izleyici için inşa edilmiş farklı pozisyonları göz önüne almamız gerekir. İkinci olarak, bir kadın perspektifine göre düşünülmüş kurgusal dünyanın içinde kadınların özdeşleşeceği konumlar olması gerektiğinden, kadınlar kurgusal bir dünyaya dahil olmaya davet edilir. Tavsiye formatında domestik bağlam içinde gün-

delik hayatın dizileştirilmesinin bir avantajı, kadınlara daha eşit bir dayanak üzerinde hitap etmesidir. Göreceğimiz gibi, bunun sadece hitap eden kaynağın erkek oluşunu gizleme sorunu olması, feminist analistler arasındaki bir tartışma konusudur.

ETKİNLİK 15

Devam etmeden önce, aşağıdaki soruları aklınızda tutarak yaklaşık on dakika boyunca bir pembe dizi seyretmeniz yararlı olabilir:

1. Bu kurgu benimle nasıl konuşuyor?

2. Benim kim olduğumu varsayıyor?

3. İlgi alanlarımın ne olduğunu varsayıyor?

4. Bu karakterlere olan ilgim hakkında ne varsayıyor?

5. Toplumsal cinsiyetim, izlediğim şeye verdiğim yanıtlarda etkili mi?

6. Olaylar ve karakterlere 'erkek' ya da 'kadın' bakış açısını benimseyerek yaklaşmamın istendiğini hissediyor muyum?

7. Bu kurguya, örneğin Taggart ya da Prime Suspect gibi, bir suç ya da dedektif dizisini izlerken olduğundan farklı bir şekilde mi bağlanıyorum?

5.2.1 Konuşma, Eyleme Karşı

Bu soruları yanıtlamaya başlamak için uygun yer, pembe dizinin belirleyici bir özelliğinden bahsetmek olabilir: *konuşmayı* tercih etmesinden. Bu sadece radyonun diyaloğa mecbur olması konusu değil çünkü diyalog, radyo maceraları ya da bilim kurgularında olduğu gibi, eylemi işaret etmek için de kullanabilir. Dahası, televizyona geçiş yapılması da bunu değiştirmedi. *EastEnders*'ın bir bölümünü hızlı çekimde seyretmeyi deneyin, karakteristik kamera düzeninin, 'yakın ikili çekim'in samimi bir mesafeden konuştuğu ya da tartıştığı bir konuşan kafalar draması oluşturduğu açıkça görülür. Ancak hikâyenin gelişimi ve yüksek kültürel estetikle ilişkili anlatı ilerlemesi kriterine göre ne kadar antipatik olsa da konuşma farklı bir *sosyal eylem* modu sunar: sohbet, dedikodu, kişisel ve ahlaki konuların tahlili ve kriz noktalarında tartışmalar. Ancak bu formlarda konuşma kültürel açıdan feminen olarak tanımlanmıştır, kadınların yaşadıkları belirli sosyo-tarihsel koşullarda geliştirdiği anlama yeteneği ve yöntemlerinin uygulanmasını içerir. Dolayısıyla, erkek odaklı cinslerin eyleme yönelmesine zıt olarak, bir *kadın kültürel gerçeğe uygunluğu* oluşturmak için kilit önemdedir. Bu anlamda, pembe dizilerdeki konuşmalar

toplumsal cinsiyet müzakeresinde önemli bir faktördür, bu bölümün sonunda bu konuya geri döneceğiz.

5.2.2 Pembe Dizinin Arkası Yarın Dünyası

Pembe dizilerin izleyicilerine hitap etme şekline, *sürekli arkası yarınlaştırma* ile ne cins bir izleyici grubunun varsayıldığı üzerinde düşünerek eğildik. Hafta boyunca hatta günlük olarak belirli zamanlarda düzenli olarak dinleyerek ya da izleyerek ne cins bir davet yapılır? Reklamcıların, hisse ortaklarının ve egemen ideolojinin yararına işleyen, karşıt görüşteki eleştirmenler tarafından 'bağımlılık' olarak adlandırılan bir alışkanlık cinsi oluşturmaya davet edildiğimiz çok açık. Ama daha ilginç olan soru, tam olarak neye bağımlı oluyoruz? Ve bu alışkanlığın kadın izleyiciler için anlamı ne? Christine Geraghty arkası yarınlaştırmanın önemli bir etkisinin bir 'anlatılmayan ilerleme' hissinin oluşturulması olduğunu öne sürdü: izlemediğimiz ya da dinlemediğimiz sırada, kurgusal dünyadaki karakterlerin hayatlarının bizimkine paralel olarak ilerlediği hissi. 'Gündelik, sıradan hayat'a odaklanmasıyla birleşen bu anlatılmayan ilerleme hissi pembe dizinin bir 'komşu dünya' olarak işlev görmesini sağlar –karakterleri, aynı adı taşıyan bir Avustralya pembe dizisinde kelimenin gerçek anlamıyla, 'komşular' olarak var olur.

Bize yönelik, sokakta, mahallede, toplulukta olup bitenlere ilgimizi talep eden bu komşu hitabında cinsiyetçi bir boyut var mı? Geleneksel olarak –işsizlik oranının yüksek olduğu bir dönemde daha az da olsa– komşuluk ve sosyal ilişkiler ağını oluşturan ve bir arada tutanlar kadınlardır: mağazalarda ve süpermarketlerde, oyun grupları ve bebek odalarında, çamaşırhanelerde, sağlık kliniklerinde ve okullarda. Dahası ev kadını, ev dışında sosyal iletişim için komşuluğa mecburdur. Bu yüzden kadın pembe dizi izleyicileri, kurgusal olsa da karakterlerinin benzer sorunlar ve ikilemleri paylaştığı, izleyici ya da dinleyiciyle aynı zaman akışını deneyimleyen, onunla birlikte yaşlanan, benzer yaşam 'aşamaları' ya da krizlerinden geçen, benzer bir başarı, hayal kırıklığı, ani değişiklik düzenini deneyimleyen başka bir topluluğa dahil olmaya davet edilir.

Son olarak, arkası yarınlaştırma, domestik bağlamdaki kadınların televizyonu dinleyebildiği ya da izleyebildiği materyal

koşullara hitap eder. Bölümler, önemli ölçüde planlama ve programlama ile birlikte, bir domestik rutin inşa etmeyi sağlar. Pembe dizi dünyasını yaratmak için iç içe geçen çok sayıda anlatı bölümleri, çok sayıda kadının dizi izleme ya da dinleme işini diğer ev işleriyle birleştirdiği parçalı, yarı yarıya telaşlı düzene uyum sağlar. Süreklilik, bölümler içinde ve arasında parçaların kesişmesi ve farklı karakterler arasında olayların tekrar tekrar anlatılması parçalı izleme durumunu ve kaçırılan bölümleri idare etmeye yardımcı olur. Anlatının ucunu kaçırmadan pembe dizi dünyasına girip çıkmak mümkündür.

5.3 Metinsel Hitap ve Özne İnşası

Şimdiye kadar, pembe dizinin genellikle kadınların kültürüyle ilişkilendirilen formlardan bazılarını hikâye anlatma yöntemine dahil ederek kadın izleyicilere hitap ettiğini söyleyebilmenin çeşitli yollarını netleştirdiğimi umuyorum. Ama bu, pembe dizinin izleyicisi için inşa ettiği **özne konumu** hakkında ne söylüyor? Peki ya kitlesel medya eğlencelerinin üreticileri ve alıcıları arasındaki çok açık eşitsizlik ve hitap etme işleminde ima edilen potansiyel güç ilişkileri? Pembe dizinin arkası yarın dünyasına giriş davetini kabul edince izleyicilere ne oluyor? Pembe dizinin kadın hitabı izleyicilerini ikinci sınıfa yerleştirmekten mi ibaret, yoksa kadınlara bütün popüler kurgularda potansiyel olarak güçlendirici bir kadın konumu sunulduğunu söyleyebilir miyiz?

Feminist analistlerin pembe dizinin metin-izleyici ilişkilerini ele almak için uyguladığı, özellikle pembe dizinin anlatı ve hitap geleneklerinin nasıl bir kadın özne konumu oluşturduğunu ve bunu hangi ideolojik etkilerle yaptığını sorgulayan üç farklı yöntemi tanıtmak istiyorum.

5.3.1 İdeal İzleyici

Bakmak istediğim ilk yaklaşım, etkili bir Amerikan pembe dizileri analizi olan 'Bugünün pembe dizilerinde yarın arayışı'nın yazarı olan Tania Modleski (1982) tarafından sunuluyor. Modleski'nin çıkış noktası, beşinci bölümde Sean Nixon tarafından ele alınan sinemada bakışın yapısıyla ilgili film teorisinin içinde geliştirilmiş bir argüman. Klasik Hollywood anlatısı ihtişamlı kadın imajını erkek kahramanın arayışının ya da so-

ruşturmasının hedefi, erkeğin ödülü ya da yıkılışı olarak merkezi bir konuma yerleştirdiğinden, feminist film kuramcıları ana akım sinemada kamera ve anlatının düzenlenmesinin maskülen izleyiciye dayandırıldığını savundu. Sean Nixon'un beşinci bölümde alıntıladığı Laura Mulvey (1989/1975), sinema gösterisini kadına yönelik bakışlar açısından -izleyici, kadına bakan kahramana bakan kamerayla birlikte bakar– analiz etti ve psikanaliz teorisinden faydalanarak Hollywood filmlerinin anlatı ve görsel formunun erkek bilinçaltının Oedipal fantezileri ve endişelerine uygun olarak geliştiğini öne sürdü. Mulvey ve diğerleri, sinemadaki bakışın maskülen bir bakış olarak oluşturulduğunu savundu; başka bir deyişle, sinemanın hitap etme modu tarafından sunulan özne konumu maskülendir. Bakılan ve keyif alınan kadın imajı, sadece erkek kahramanın görüntü düzenlemesinde sahip olduğu, ona sahneden çıkıp geri girme özgürlüğü sağlarken kadın karakteri tam merkeze hapseden görsel kontrolde değil, aynı zamanda hikâyeyi yürüten, olayların gerçekleşmesini sağlayan ve genellikle kadın üzerinde kontrol kazanan ana karaktere verilen anlatının temsilciliği görevinde de sunulan bir erkek pozisyonunu meşgul etmekten ibarettir. Bu argüman kurgusal üretim, toplumsal cinsiyet ve cinsel kimlik hakkında düşünürken büyük bir etkiye sahiptir.

- O halde, argüman kadın sinema izleyicileri için ne anlama gelir?
- Bu izleyiciye doğrudan hitap etmeye çalışan film cinsleri (örn. Kadın filmi, romantik komedi) için bu ne anlama gelir?
- Bu maskülenleştirilmiş bakış teorisi televizyona uyarlanabilir mi?

Bu sorular, ataerkil metin ve kadın izleyiciler arasındaki potansiyel bir kopuşa, metinsel analiz yoluyla bulunabilecek **ideal izleyici** ya da *metin tarafından yaratılan özne konumu* ile belirli bir zamanda **sosyal izleyiciler** arasındaki kritik ayrıma odaklanır. Bu tartışmada 'metindeki izleyicinin', metnin yapılma amacı olan metnin inşa edilmiş anlamları ve keyiflerinin tam olarak gerçekleşmesi için ihtiyaç duyduğu izleyicinin, bireysel izleyici ya da dinleyici üyesinin eşanlamlısı olarak kullanılan yaygın 'seyirci' teriminden farklı olduğunu not et-

mek önemli. Bu nedenle, bu sorulara eğilen eleştiri teorilerinin, filmleri izlemek için bilet alan, TV seyreden ya da evde seyretmek için video kaset kiralayan 'sosyal izleyici'den farklı olan metinsel izleyici ya da özne konumu için 'seyirci' terimini kullanmayı tercih ettiğini göreceksiniz. Ancak yine göreceğiniz gibi, 'seyirci'nin bu iki anlamını birbirinden ayırmak çoğunlukla zordur.

Tania Modleski, pembe dizinin kadın seyircilerine hitap etme çabasında oluşturduğu seyirci cinsi sorununu ilk olarak feminist film teorisi hakkındaki bu tartışmaların temelinde öne sürdü. Doksan dakikalık konulu filmin tersine pembe dizinin bireysel bir kahramana ya da onun bakışı aracılığıyla kahramanın ilham kaynağı ya da düşüş nedeni olan ihtişamlı kadın gösterisine odaklanmadığını işaret ederek başlar. Gerçekte, Robert Allen'in de belirttiği gibi, pembe dizi odaklanma konusunda zorluk yaşar. Daha çok, pembe dizinin anlatı yapısı parçalıdır, kesintilidir, sahte sonlar, tersine dönüşler ve yeni başlangıçlar içerir. Modleski'nin incelediği soru, bu parçalı, sürekli olarak kesintiye uğrayan hikâye dizisinin bize ne cins bir seyirci konumu sunduğudur.

OKUMA A

Aşağıdaki soru hakkında biraz düşündükten sonra, bu bölümün sonundaki Okuma A'da sunulan Modleski'nin makalesinden alınma bölümü okuyun.

Modleski'nin pembe dizi için tanımladığı 'ideal seyirci'si, Mulvey'in Hollywood filmleri için tanımladığı 'ideal seyircisi'sinden hangi açıdan farklıdır?

Modleski'ye göre, iki farklı cins tarafından inşa edilen oldukça farklı iki cins 'izleyici'yle karşı karşıyayız: Klasik Hollywood filminde, film seyircisi olayların ve kadın imajının kontrolünü ele alan, röntgenci bir erkek olarak inşa edilir; pembe dizide izleyici, olaylara pasif bir şekilde tepki veren ve sürekli olarak çatışan karakterlerin ihtiyaçlarıyla özdeşleşen, idealleştirilmiş bir anne olarak inşa edilir. İzleyicinin, gerçek cinsiyetinden bağımsız olarak, hikâyeyi takip etme sürecinde üstlenmeye davet edildiği bu konumlar egemen erkek ve kadın düşüncesine göre açıkça cinsiyetçidir. Ve Modleski'nin

ideal anne olarak seyirci konumu analizi, kadın izleyici kadınların payına düşen pasiflik ve acı çekmeyi onaylayan bu özne konumunu işgal ettiği sürece, kadın kimliğinin sosyal yapısını güçlendirmek için metinsel hitabın gücünü öne sürer.

Ancak bu analiz yöntemi bazı önemli sorular doğurur:

- Seyirci için kurgu, tercihimizin ya benimsemek ya da kanal değiştirmek olabileceği, sadece tek bir sabit konum mu inşa eder?
- İzleyici –sosyal izleyici kitlesi üyesi– metinde inşa edilen özne konumuna mahkûm mudur?

İzleyici metin içinde, kendi sosyal deneyimi ya da görünümüne daha yakın olan ve egemen toplumsal cinsiyet ideolojilerine aykırı olabilecek *başka* konumlar bulabilir mi –ya da inşa edebilir mi?

5.3.2 Kadınların Okuma Becerisi

Modleski'nin, pembe dizi seyircisini analiz ederken, anlatı düzenine dayanan katı bir metinsel inşa ile kadınların sosyal deneyimine dayanan bir inşa arasında gidip geldiğini fark etmişsinizdir. Dolayısıyla pembe dizilerin metinsel seyircisini 'ideal anne' olarak yorumlaması, anneliğin sosyal koşullarına dair kendi sahip olduğu bilgiden türer ve kısmen, Mulvey'in tersine, pembe dizilerin kadın izleyicileri tarafından üstlenilebilecek bir seyirci modeli üretmek istemesinden ortaya çıkar. Ama Modleski sadece anneliğin sosyal deneyimi ve pratiklerini referans alarak, pembe dizinin anlatı yapısının dayandığı bu cinsiyetçi perspektifi öne çıkartabilir.

Ancak Tania Modleski'nin pembe dizinin hitabı modeli, ***bütün*** kadınları sosyal ve psikolojik olarak üstlenmek zorunda olduğu bir özne konumuna çağıran bilinçsiz bir işlem modelidir. Modleski'nin, sorunlu çocukları adına acı çeken pasif ve sabırlı anneden oluşan ideal konum ile izleyici kitlesindeki kadın arasındaki varsaydığı uyuşma, izleyiciye pembe diziye karşı çıkmak ya da bağlanmak için çok az yer bırakır. Ancak işaretlerin ve temsillerin şifresinin çözülmesi için farklı sosyal grupların ya da 'okurlukların' benimsediği öğrenilmiş yorum çerçeveleri ve okuma yeteneklerini kasteden bir göstergebilimsel konsept olan **okuma becerisi** fikri yoluyla metin ve izleyici ilişkisine yaklaşmanın daha dinamik bir yolu vardır.

Bu perspektiften bakıldığında, iletişim kurmak için kodları kullanma kapasitemiz *spesifik yorum çerçevesine* ve *belirli grupların sosyal pratiklerine* dahildir ve *kültürel kullanımdaki farkları* açıklayan bir 'beceri' formu oluşturur. Burada 'beceri' etkililik ya da doğruluk anlamına gelmez, okurlar tarafından paylaşılan sağduyulu bilgiyi ve perspektifleri işaret eder. Belirli sosyal gruplar tarafından uygulanan spesifik kültürel beceriler içinde, sözel ya da görsel dil işaretleri, dışarıda kalanlar için anlaşılmaz olabilecek anlamlar üstlenecektir. Örneğin *Coronation Street*'te Hilda Ogden'in teraslı evinin duvarını süsleyen üç adet uçan ördek ikonunu düşünün. Bu alçıdan ördeklerin tam olarak ne anlama geldiği, onların şifresini çözen okurların 'becerisine' bağlı olacaktır. Bu çalışan sınıfa ait oturma odasını inşa eden set tasarımcıları için, duvar boyunca çapraz olarak uçan üç ördek belki de şu anlama gelen bir işarettir: 'Bu Ogden'lar gibi insanların duvarında sahip olabileceği türde bir şey' – bir orijinallik dokunuşu, basit bir klişe, belki kibirli bir gülümseme. Ama bu ördekler izleyiciler için ne anlama gelir? Sınıf ve kültürel çerçevelere göre, ördekler tanıma hissi uyandırabilir ya da kötü zevki işaret edebilir. Bu ördeklerin Londralı bir sanat öğrencisi tarafından yakada bir broş olarak takıldığını ya da Kültürel Çalışmalar öğretmeninin Kentish Town'daki dairesinin duvarında asılı olduğunu düşünürsek işler daha da karmaşıklaşır. Ördeklerin bu durumlarda ne anlama geldiğini düşünme işini size bırakıyorum! Ama anlatmak istediğim şey, ördeklerin kültürel anlamının sosyal bağlam ve ördeklerin sahibi ve sosyal çevresinin paylaştığı okuma becerisi tarafından radikal bir şekilde dönüştürüldüğü.

İşaret edilecek bir diğer konu, ördeklere dair bazı okumaların diğerlerinden daha fazla kültürel prestije ve sosyal güce sahip olduğu. Bazı insanlar, sınıf, etnik ya da toplumsal cinsiyet konumu, eğitim, profesyonel deneyim yoluyla diğerlerinden daha fazla toplumsal beceriye sahiptir. Ördekleri bir rozet olarak takan sanat öğrencisi, kendi grubu ya da farklı bir grubun becerisi içinde başka bir iddiada bulunmak için bir grubun kültürel becerisini gözden geçiriyordur. Bu, Fransız kültür sosyoloğu Pierre Bourdieu'yu bir sosyal bölünme kaynağı olarak mali sermayeyle benzer şekilde, *kültür sermayesi* kavramını geliştirmeye yönlendirdi. Bourdieu, tıpkı mali sermayeye

erişimin bir kişiye ekonomik güvenli ve statü katması gibi, kültürel sermayeyi de dünya hakkında bilgi, statü ve konumumuzu destekleyecek ve kendimizi daha az 'kültürel zengin' olanlardan ayırt etmemize yardımcı olacak pratik beceriler edinmek için kullandığımızı savundu (Bourdieu, 1984). Bir süre önce *Coronation Street*'in Kültürel Çalışmalar dersleri düşünülerek oluşturulmuş olabilecek bir bölümünde, Rover's Return'de taş döşeme hakkında bir tartışmada bu teoriden mizahi bir dram çıkartıldı. Curly, 'mor' gömleğinin dünyaya bir 'uzak dur' mesajı olduğunu savunurken, şaşıran Jack'e 'işaretler imparatorluğunda' onun ve Vera'nın taş döşeme işinin de onlar hakkında benzer bir şey söylediğini, ama onlara ne olduğunu söylemek için 'eğitimli bir göstergebilimcinin gerektiğini' ifade eder. Jack şaşkına döner ve Curly daha fazla devam edemez, ama lise öğrencisi Ken Barlow'un içeri girip mantıklı bir açıklama yoluyla blöf yaparak işin içinden çıkmasıyla durum kurtarılır!



FİGÜR 6.5 Uçan alçı ördekler – hareketli bir gösteren.

5.3.3 Kültürel Beceri ve Metnin Kastedilen Okuru

Pembe dizinin kadınların sosyal himaye altındaki sorunlarını konu alması –aile, ev alanı, hem ailede hem deyiş yerinde uğraştıkları kişisel ilişkiler– Charlotte Brundson'u (1982) **kadınların kültürel becerisi** açısından bu özel cinsin cinsiyetçiliğini tartışmaya yöneltti. Pembe diziler kadınlar tarafından uygulanan kültürel kodları ve okuma becerilerini kullanır ve onlara uygun olarak okunmaları gerekir. Bu, erkekler tarafın-

dan anlaşılamayacakları anlamına gelmez; daha çok, pembe dizilerin kadınların kültürel deneyiminden doğan ve sadece bu çerçeve içinde tam olarak etkinleşebilecek bir dizi bilgi, perspektif ve nüansı kullandığını işaret eder.

OKUMA B
Şimdi bu bölümün sonundaki Okuma B'yi açın. Charlotte Brundson'un kullandığı feminen 'kastedilen okur' kavramı Modleski'nin 'ideal seyirci'sinden hangi açılardan farklıdır?

Not edilecek ilk önemli fark, ideal seyirci izleyicilere karşılık gelip gelmediği önemli olmayan *metinsel bir inşa* anlamına gelse de örtük okurla metnin gerçek bir *özel okurluğun* kültürel becerisine ait olan kodları kullanmak zorunda olduğudur. Hâlâ program tarafından ve onun aracılığıyla etkinleştirilen kodları analiz ediyor olsak da metnin dışındaki bir okuma referansı çerçevesine, belirli *sosyal izleyiciler* tarafından kullanılan çerçeveye bakmamız istenir. İkinci fark, bunun izleyici ile program metni arasında ima ettiği dinamik ilişkidir. Metinsel izleyici bizi çoktan bilinçdışı ve sosyal yapılar tarafından koşullandırılan bir özne konumuna çağırsa ve sabitlese bile, sosyal okur iması okurları metinle ilişkilerinde yaşanmış deneyimden türeyen kültürel beceriyi kullanmaya davet eder. Daha önce de öne sürüldüğü gibi, pembe dizi anlatısının söylemsel stratejileri –konuşma, dedikodu, olaylar üzerinde kafa yormak, ne olacağına ya da olması gerektiğine karar vermek– kadınların kültürel beceri repertuarının bir parçasıdır. Dahası, Charlotte Brundson'un işaret ettiği gibi, pembe dizi metninin parçalılığı olayları takip edebilmek için ilave metinsel çaba gerektirir. Başka bir deyişle, keyif sadece metinden değil, izleyicinin düşünme, etkinliği anlama ve yeteneğinin kapsamından kaynaklanır.

5.3.4 Sosyal İzleyici Kitlesi

Böylece, *metinsel izleyiciden ima edilen okura* geçip tarihsel olarak konumlanan sosyal izleyici kitlesi pratiklerine ulaştık. Tania Modleski ve Charlotte Brundson'un yaptıkları gibi pembe dizi işleyişine dair feminist okumalar, Kadın Hareketinin kadınların domestik ve topluluk yaşantısına, kişisel ve aile ilişki-

lerine katılmasıyla ilgili pratikler, beceriler ve anlamlara gösterdiği ciddi ilgiden ortaya çıkar. Brundson'un ima edilen kadın okur için *Crossroads*'da çalan bir telefonun dramatik dinamiğini yorumlamasını sağlayan şey bu kültürel bilgidir. Ama bilinmesi gereken bir şey, metinsel seyirci ya da ima edilen okurun toplumsal cinsiyetinin olduğudur. Bilinecek bir diğer şey de hangi seyretme ya da okuma etkinliğinin izleyici kitlesinin toplumsal cinsiyetine katkıda bulunduğu ya da ondan yardım aldığıdır. Sıradaki mantıklı adım, izleyici kitlesini incelemek.

Ien Ang'ın *Dallas* üzerine gerçekleştirdiği çalışma, izlemenin karşılamayı şekillendirmek için gerçekleştiği zihinsel çerçeveler ve sosyal koşulların gücünü kanıtlayarak, pembe dizi izleyici kitlesine ışık tuttu. *Dallas* hayranlarının ona yazdığı mektupları analiz ettiğinde, hayranların programdan keyif aldıklarını anlatmanın yanı sıra, kitle kültürü ideolojisinin eleştirel perspektifleri içinde kendi fikirlerinin de görülebileceğini gösterdi:

> Aslında bu, gerçeklikten uçarak uzaklaşmak. Ben gerçekçi biriyim ve gerçekliğin farklı olduğunu biliyorum. Bazen de kendimi onlara kaptırarak gerçekten eğleniyorum. Neden olmasın ki? Bu şekilde diğer bastırılmış duygularım bir çıkış yolu buluyor.
>
> (alıntı Ang, 1985, s.105)

Ien Ang bu çalışmasında ve bir başka yerde daha, izlemenin medya formuna ve sosyal bağlama göre farklılık gösteren sosyal bir pratik olduğunda ısrar etti. Sinemaya gitmek, televizyonu açmak, eve bir video kaset getirmek, belirli bir film, TV programı ya da video ile karşılaşma gerçekleşmeden bile önce kendi spesifik anlamına sahip olan farklı sosyal pratiklerdir. Gerçekte çeşitli yorumcular televizyon 'metnini', 'duvardan duvara *Dallas*' deyiminin de akla getirdiği gibi, oturma odası mobilyalarının bir parçası olarak var olduğu ve izleyicinin dikkatini diğer ev halkı ve aile etkinlikleri ile birlikte çekmesi gerektiği şeklinde tanımlamanın ya da yakalamanın zorluğunu not etti. Televizyonun açık olması gerçeği seyredildiği ya da mutlak dikkati topladığı anlamına gelmez. Bu, aşağıdaki soruları doğurur:

- O halde kadınlar nasıl TV izler?
- Bir kadın mutfaktan çıkıp televizyonun karşısına oturduğunda ve temiz çorapların, tuzun ya da TV rehberinin nerede olduğuna dair soruları yanıtsız bıraktığında ne söylüyordur?
- *Emmerdale* ya da *Coronation Street*'i bütün ailesiyle, kızıyla, arkadaşlarıyla, yalnız, kocasıyla ya da erkek arkadaşıyla seyreden kadınlar arasında ne fark vardır?
- Genel olarak toplumsal cinsiyet, sınıf, yaş, etnisite izleme düzenini ve koşullarını nasıl etkiler?
- Bu izleme sorasında oluşan anlamlar için bu değişken koşulların ikincil etkileri nelerdir?

Ellen Seiter, Hans Borchers, Gabriele Kreutzer ve Eva-Maria Warth'ın Oregon, ABD'de bir grup pembe dizi izleyicisi kadınla gerçekleştirdiği etnografya çalışması, belirli izleyici kitlelerinin en sevdikleri pembe dizilerle olan ilişkisinde sosyal izleme bağlamının etkisini incelemeye başladı. İnceleme, arkadaşlar ve komşulardan oluşan bütün kadın gruplarında bir dizi röportaj/tartışmaya dayanıyordu. Televizyon seyretmedeki sosyalliğin, bu izleyicileri pembe dizinin anlatı yapısında metinle etkileşime geçmenin ve aynı zamanda metni kendi sosyal etkileşimlerinin parçası olarak genişletmenin bir yolu şeklinde örtük halde sunulan kadın becerilerini uygulamaya teşvik ettiğini buldu. Bazı durumlarda arkadaş grupları, 'olaylar hakkında gerçekleştikleri anda konuşmak' için telefon başına geçiyordu. Bu anlamda araştırmacılar şunu önerir:

> ... Pembe dizi metinleri bireysel ve izole okumaların değil, ortak oluşturma işleminin –aileler, arkadaşlar ve komşular ya da bir daireyi paylaşan insanlar gibi küçük sosyal grupların ortaklaşa okuması– ürünüdür.
>
> (Seiter ve ark., 1989, s.233)

Elde ettikleri bulgulara dair ilk yorumları bizi, Modleski'nin savunduğu 'ideal anne' izleme konumuyla özdeşleştirmenin ve hatta buna karşı çıkmanın pembe dizinin anlatı yapısı tarafından inşa edildiği, metinsel seyirci ve sosyal izleyici kitlesi arasındaki ayrıma götürür. Kadın izleyicinin bilinçsiz olarak bu 'başkalarının çektiği acıların fedakâr muhafazası' konumu-

na sahip olduğu görüşüne karşıt olarak araştırma grubu şu görüşü savunur:

Modleski, pembe dizi metnine bilinçli direniş olasılığı sunmaz; seyirci konumu, tamamen orta sınıf (ve beyaz) feminen idealiyle uyumlu mükemmel şekilde 'başarılı' toplumsal cinsiyet sosyalleşmesi açısından anlaşılır... Bu konum kısmen bizim orta sınıfa mensup, üniversitede okumuş haber kaynaklarımız tarafından benimsenirken, görüştüğümüz, özellikle işçi sınıfına mensup çok sayıda kadın tarafından bilinçli olarak bu konuma karşı çıkılmış ve hararetle reddedilmişti. İzleyen ile karakter arasındaki ilişki, sözde hor görülen kötü kadın karakterlerine karşı, daha tipik olarak düşmanlık –muhtemelen sempatik olan karakterler örneğinde, sevgi dolu hayranlığın yanı sıra– içerirdi.

(a.g.e.)

6. SONUÇ

Son kısımda pembe dizinin kadın izleyicilere hitap etmeyi amaçlayan bir kadın formu olarak gelişirken kullandığı ana özelliklerden bazıları vurgulandı. Süreçte bazı belirli stratejilerin –örneğin günlük olarak arkası yarınlaştırma– nasıl kadınların temsili için beklenmedik sonuçlar, özellikle de kadın hikâyesini evliliğin ötesine genişletme ihtiyacını doğurduğunu gördük. Bir diğer beklenmedik sonuç, pembe dizilerin uzunluğu ve kültüre başlangıçta düşünüldüğünden çok daha fazla dahil olmasıydı –önce evdeki kadınlardan Amerikalı üniversite öğrencilerine ve son olarak da primetime izleyicilerine. Şimdi, cins kimliğinin doğasıyla ilgili temalardan bazılarını ve 4. kısımda dile getirilen cins sınırları boyunca cinslerin artan evrimi sorusunu ele alıp, ilk baştaki sorumuzu yanıtlamamız gerekiyor: Pembe dizi, cinsiyetçi anlamlar ve temsillere itiraz etme yeri olarak nasıl işlev görür?

6.1 Pembe Dizi: Artık Bir Kadın Formu Değil mi?

Gündüz vakti ya da akşamüstü programında yer alması erkek izleyicilerden çok kadınları kendine çektiğinden, pembe diziyi bir kadın formu olarak tanımlamak kısmen doğruydu. Ama erkeklerin de tıpkı kadınlar gibi gündüz saatinde televizyon izleyicisi olabilmesiyle sonuçlanan kitlesel işsizlik ve karı-

şık izleyici kitleleri için primetime pembe dizilerin aşamalı olarak gelişmesi, pembe dizinin, erkeklerin sıklıkla izlemediğini iddia etmesine rağmen, artık sadece kadınlara ait olamayacağı anlamına geldi. Özellikle iki değişiklik son zamanlarda yorumcuların dikkatini çekti: Birincisi, erkek karakterlerin gittikçe artarak merkezi konuma yerleşmesi ve ikincisi, erkek odaklı cinslerden pembe dizilere eklenen gittikçe daha fazla sayıda özellik. Dolayısıyla Dallas Southfork çiftliğinin temsilinde western cinsinden unsurlar içerirken, *Brookside* ve *EastEnders* erkek karakterleri içeren hikâyeler için suç dramalarından unsurları kullandı –Örn. Barry Grant (*Brookside*) ve Dirty Den (*EastEnders*). Bu da geleneksel pembe dizilerin içermediği ölçüde hızlı aksiyon sahneleri ve hedef amaçlı olay örgüsüyle sonuçlandı.

Bu değişimler Christine Geraghty'yi, *Women and Soap Opera* çalışmasında (1991) 'Pembe dizi: artık bir kadın formu değil mi?' sorusunu sormaya yönlendirirken, Charlotte Brundson karakterlerin, olay örgülerinin ve erkek cinsi geleneklerinin istilası yoluyla kadın cinslerinin 'yozlaşması'ndan bahseder. Belki de. Ama pembe dizilerin strateji ve geleneklerinin, polisiye ya da adalet dizileri gibi –örn. *Hill Street Blues, The Bill, LA Law*– geleneksel olarak erkek cinsleri olarak düşünüldüğü yerlerde de gittikçe daha fazla kullanıldığı karşıt bir hareket de eşit ölçüde ilginçtir. Hatta, *London's Burning* ya da *Soldier, Soldier* gibi erkeklere yönelik dizilerin birer erkek pembe dizisi olduğu sonucuna bile varabiliriz! Cins sınırlarının böyle yıkılması ve iç içe geçmesi erkek kültürel egemenliğinin yeniden doğrulanmasının –sözde feminist geri tepmenin– bir kanıtı mı? Ya da toplumsal cinsiyeti farklı olan cins geleneklerinin etkileşimi yoluyla gerçekleşen bir toplumsal cinsiyet müzakeresi ve çekişmesinin bir işareti mi? Özellikle, eylemdeki ve kamusal alandaki 'erkek' cinslerine geleneksel yatırımın, kişinin ve duyguların alanını öne çıkartan ve konuşmayı –dedikodu– temel anlatı stratejisi olarak benimseyen pembe dizinin gelenekleriyle nasıl uzlaştığı üzerinde düşünmemiz gerekiyor. O halde, sürekli olarak değişen cins sınırları içinde erkek cinsleri ve kadın cinsleri etkileşime girdiğinde ne olur?

6.2 Cins Sınırlarını ve Cinsiyetçi Uzlaşmaları Eritmek

Pembe dizilerin gittikçe artan sayısı, ana akıma geçiş yapmaları ve bunun erkek odaklı formlara olan etkisi, pembe dizinin ilk yaratıcılarının hayal ettiğinden çok daha kapsamlı bir potansiyel oluşturduğunu ve kendi başına diğer cinslere bir kültürel kaynak haline geldiğini öne sürer. Peki ama ne cins bir kaynak? Öncelikle, kadınları hedef alan bir form olarak pembe dizi, popüler kültürün kenarında küçümsenmiş bir deneyim alanının –kişisel ve duygusal hayat– kültürel temsili için bir alan olarak gelişti. Bu gerçek, çoğunlukla pembe dizinin melodramla karıştırılmasına yol açtı. Ama böyle bir denklem, melodramdaki duygu yansıtmasını aşıp ifade eylemine ve gösteriye dönüştüren pembe dizideki konuşmaların merkezi rolünü değerlendirmeyi başaramaz. Aslında, melodramın tarihine bakıldığında, başka bir yerde (Gledhill, 1994) sözde erkek cinsleri olan aksiyon ve maceranın –az konuşan kahramanlar ve kötü karakterlerin düşmanlıklarını tartışmak yerine şiddetli çatışmalara yansıttığı cinsler– 'melodramatik' olarak tanımlanmasının daha doğru olduğunu öne sürmüştüm. Kadın kurgusu ve pembe dizi gibi kadın cinsleri, bir dizi fazlasıyla açık söylemsel formun –sohbet, itiraf, dedikodu– melodramın ifade eylemi yoluyla dışarı vurmak zorunda olduğu ruhsal ve sosyal karşıtlıkları ele aldığı domestik gerçekçilik geleneğinden yardım alır. Eylemin yerini aldığı bir duygu 'aşırılığı'nı temsil etmekten çok, pembe dizide konuşmalar aksiyondur, erkek cinslerinde aksiyon ise söze dökülmeyen ve çoğunlukla söze dökülemeyecek erkek duygularını temsil eder, bu da melodramatik bir kırılmanın yaşanmasını gerektirir.

O halde bu bağlamda müzakerelerin pembe dizi işleyişi dünyasına daha fazla erkek ana karakter ve aksiyon katılmasıyla yürütüldüğünü söyleyebiliriz. Bu dünya kadın karakterler ve kadın perspektifi için daha büyük bir alan sağlıyorsa, o halde konuşmanın gücü kadın karakterlerin erkeklerle çatışmalarında önemli bir silah olarak öne çıkar. Cinslerin büyük çoğunluğunda anlatı olayları erkek karakterlerin kontrolünde olsa da, geleneksel pembe dizilerde domestik, kişisel ve topluluk hayatı pratiklerinde otorite sahibi olan kadın karakter sayısının fazlalığı erkek karakterleri kısıtlar ve sınırlar. Christine Geraghty, bunun aksi takdirde duyulmayacak ya da duyulsa

bile sadece marjinalleştirilip gülünç duruma düşürülecek bir bakış açısı sunarak seyirci konumunu bir kadın perspektifi içinde çerçevelediğini öne sürer. Erkek söylemlerinin algılandığı ve değerlendirildiği bu kadın bakış açısı alanının, modern pembe dizilerdeki artan erkek karakter sayısı ve aksiyonla tehdit edildiğini savunur.

Ancak gördüğümüz gibi, bütün cinsler arasında pembe dizi belki de belirli anlamlar ve etkilere sabitlemesi en zor olan cinstir. Herhangi bir bölümde erkek egemenliğinin etkisine karşı gelmek, bu feminen konuşma rekabeti sürecinde, kadın karakterlerin rollerinin eşitliği ya da fazlalığının, anlatı sonuçsuzluğunun ve tersine çevirmenin, kurguyu metnin ötesine doğru genişletmekte izleyicilerin rolü ve hem metinsel hem de metin dışı üstünlüğün sonuçlarıdır. Yani, örneğin 1995'te *Brookside*'da büyük bir kamusal etkinlik ya da drama aksiyonu –mesela Mandy Jordash davası ya da Mike'ın dairesindeki kuşatma– olaylardan, Jordash davası örneğinde genel halkın katılmaya davet edildiği tartışmalardan uzak, sokakta toplanan dizi karakterleri arasında gerçekleşen tartışmalar ve dedikodular yoluyla aktarılır. Ya da bu bölümün başında verilen *EastEnders* örneğinde olduğu gibi, pembe dizinin teşhis teknikleri en geleneksel maskülen karakterleri beklenmedik itiraf ve içe bakış anlarına yönlendirir. Erkek kahramanların konuşması ve mahremiyeti konusundaki bu büyük yenilik, artık *The Bill, NYPD Blue* ya da *London's Burning* gibi aksiyon dizilerine de nüfuz ediyor, yani bölümler artık suç ve yangın söndürmenin yanı sıra, erkek tuvaletinde yapılan sohbetleri de içerecektir.

Bu, kültürel olarak kadınsılaştırılmış bir etkinlik olarak konuşmanın, ideolojik açıdan 'erkek' aksiyonundan daha kabul edilebilir olduğu değil, cinsler gittikçe birbirine karışırken birinin diğerine teslim olmasının, toplumsal cinsiyet tanımları ve cinsel kimlikler etrafında müzakereler için potansiyel sunan cinsiyetçi mod ve değerlerin kesişmesini doğurduğu anlamına gelir. Erkek karakterler pembe dizinin itiraf dünyasına giriş yapar ama eşit ölçüde kadın karakterler de -örneğin polis dizileri, *Cagney and Lacey* ya da aksiyon filmleri *Terminator 2*, *Aliens* gibi- geleneksel olarak maskülenleştirilmiş cinslerde aksiyona kişisel ve domestik değerleri ekler. Bu kesişen cinsiyetçi söylemler arasında etkinleştirilen gerilim ve karşıtlıklar tarafından

hangi ideolojik çalışmanın yürütüldüğü, farklı okuma çerçeveleri içinde işlev gören farklı izleyici kitleleri tarafından nasıl görüldüklerine bağlıdır.



FİGÜR 6.6 *Soldier, Soldier:* Garvey ve Tucker (Robson Green ve Jerome Flynn) – bir erkek dostluğu.

Kültürel medya analistleri olarak, pembe dizinin değişen gelenekleriyle –farklı üretim, metin, karşılama seviyelerinde– toplumsal cinsiyet söylemlerinin sosyal dolaşımının kesişmesini nasıl ele alabileceğimizi düşünmek için, *Brookside* ve Mandy Jordash davasından son bir özetleyici örnek sunmak istiyorum. Davanın birkaç bölümde sahnelenmesi, biçimsel ve ideolojik organizasyonu yoluyla farklı izleyici grupları için karşıt okuma olasılığı doğurarak pembe dizinin ve dava melodramının cinssel geleneklerini iç içe geçiren, kadın eylem grupları, aşırılık yanlıları, aile içi şiddet, lezbiyen gruplarına dahil olan ya da onları temsil eden söylemlerden destek aldı. Mahkeme salonu kamusal hayatla özel hayatın kesişmesini ve dahası, *Brookside*'ın desteklediği daha güçlü erkek rollerinin öne çıkmasını dramatikleştirmek için öncelikli alan görevi gördü. Kamusal alanlar erkek karakterlerin egemenliğinde görünür: mahkeme salonunda erkek yargıç ve avukatlar, sokakta Mandy'nin yeni partneri Sinbad'ın protesto yapan kadın grubuna yönelik, mahkeme kapılarının kilitlenmesine neden

olan saldırısı. Mandy ve kadın avukatı ancak mahkemenin arkasındaki bekleme odasında özel olarak konuşabilir. Dahası, mahkeme salonunun dışında slogan atan kadın protesto grubu, Sinbad ve Mandy'nin komşusu olan kadınlar tarafından rahatsız edici ve lezbiyen olmakla suçlanır.

Ama aslında kamusal ve özel, konuşma ve eylem, domestik gerçekçilik ve melodram, izleyici kitlesi içinde karşılık vermek isteyenler için alanlar ve toplumsal cinsiyetler arasında bir ideolojik çapraz geçiş öneren gerilimler üretmek üzere etkileşime girer. Sinbad bir pembe dizi kahramanıdır ve kamu çıkarı için hareket etmez, tam tersine, mahkemedeki davanın – feminist politikaları fazlasıyla heyecanlandıran– tamamen kişisel bir aile meselesi olduğunu iddia eder. Diğer yandan, mahkeme salonu melodramının biçimsel mizanseni, Mandy ve kadın avukatı arasındaki, kız kardeşleri anımsatan özel alandaki sahnelerde tanık olunan kişisel trajediyi, kişisel olanın gerçekte politik olduğu yönündeki karşıt görüşe kanıt sağlayarak, kamunun gözleri önüne serer. Mandy ve Beth'in hayatını kaplayan, tacizci bir koca ve babadan oluşan koşullar, mahkeme salonunun parmaklıkları arkasında duran Mandy Jordash'ın sessiz yüzüne –erkek karakterler arasında sesi olmayan bir kadının dramı– yapılan yakın çekimlerle kesintiye uğrayan erkek avukatların sohbetinde, Mandy'nin elinde olmayan güçler arasında kalan durumunun acıklı özelliği kadınlara uygulanan baskının güçlü bir sembolüne dönüştü. Tacizci bir kocadan kurtulma fikrini kısmen anlayan ve Sara Thornton'un ya da benzer gerçek vakaların paralelliğini gören kadın izleyiciler için, mahkeme salonunun dışındaki, aşırılık yanlısı olmakla suçlanan kadın protestocuların temsil ettiği türde, Mandy'yle bir cinsiyetçi dayanışmayı genişletme olasılığı sunuldu. O halde, davanın sahipliği ve kimin çıkarının temsil edileceği konusunda karakterler, cinssel ve estetik formlar, ideolojiler ve potansiyel okurlar arasında süren bir tür yarışma var gibidir.

Böyle bir yarışmada tabii ki programın kadın protestocu, lezbiyen klişelerini ya da yayının ardından bir yardım hattı açılmasına götüren kurgusal bir karakterin durumuyla kişisel özdeşleşmeleri hareketlendirdiği eleştirileri de olacaktır. Gerçekten de pembe dizinin kültürel işi kısmen, tartışmayı kurgunun ötesine geçirip kamusal alana yaymasıdır. Ama kültürel

medya analistleri olarak hem anlamları sabitlemekten hem de sadece metinsel ürüne bakarak temsillerin ideolojik etkilerine karar vermekten kaçınmamız gerekiyor. Daha çok, bir filmin ya da televizyon programının göstergebilimsel ve sosyal olasılıklarının farkında olarak yapabileceğimiz şey, cinsiyetçi (ya da diğer) okumaların koşullarını-olasılıklarını belirlemek ve itirazı anlamak için metnin müzakerelerini incelemektir.



FİGÜR 6.7 *Brookside*: Beth ve Mandy Jordash (Anna Friel ve Sandra Maitland) sanık yerinde, Temmuz-Ağustos 1995.



FİGÜR 6.8 Sara Thornton, hapisten çıkarken, 29 Temmuz 1995.

Referanslar

ALLEN, R. (1985) *Speaking of Soap Opera*, Chapel Hill, NC, University of North Carolina Press.

AND, I. (1985) *Watching Dallas: soap opera and the melodramatic imagination*, New York, Methuen.

BOURDIEU, P. (1984) *Distinction*, Londra, Routledge.

BRUNDSON, C. (1982) '*Crossroads*: notes on soap opera' *Screen*, Cilt 22, No. 4, İlkbahar, Society for Education in Film and Television Ltd.

BRUNDSON, C. (1984) 'Writing about soap opera' Masterman, L. (ed.) *Television Mythologies*, Londra, Comedia/MK Press.

BUCKMAN, P. (1984) *All For Love: a study in soap opera*, Londra, Secker and Warburg.

D'ACCI, J. (1994) *Defining Women: television and the case of Cagney and Lacey*, Londra ve Chapel Hill, NC, University of North Carolina Press.

DU GAY, P., HALL, S., JANES, L., MACKAY, H. ve NEGUS, K. (1997) *Doing Cultural Studies: the case of Sony Walkman*, Londra, Sage/The Open University (bu serinin 1. Kitabı).

GERAGHTY, C. (1991) *Women and Soap Opera: a study of prime time soaps*, Cambridge, Politiy Press.

GLEDHILL, C. (1994) 'Spectaculations on the relationship between melodrama and soap opera' Browne, N. (ed.) *American Television: economies, sexualities, forms*, New York, Harwood Academic Publishers.

HASKELL, M. (1974) *From Reverence to Rape*, Harmondsworth, Penguin.

KITZES, J. (1969) *Horizons West*, Londra, Thames and Hudson/BFI.

LOVELL, T. (1981) 'Coronation Street and ideology' Dyer, R. ve ark., *Coronation Street*, Television Monograph 13, Londra, BFI.

MARGOLIES, D. (1982/3) 'Mills and Boon: guilt without sex', *Red Letters*, No.14.

MATTELART, M. (1985) 'From soap opera to serial' *Women, Media and Crisis*, Londra, Comedia.

MODLESKI, T. (1982) 'The search for tomorrow in today's soap operas' *Loving with a Vengeance*, New York, Methuen.

MULVEY, L. (1989) 'Visual pleasure and narrative cinema' *Visual and Other Pleasures*, Basingstoke, Macmillan.

NEALE, S. (1981) *Genre*, Londra, BFI.

NEALE, S. (1990) 'Questions of genre', *Screen*, Vol.31, No.1.

SEITER, E., BORCHERS, H., KREUTZNER, G. Ve WARTH, E.-M. (1989) '"Don't treat us like we're so stupid and naive": *toward an ethnography of soap opera viewers*' Seiter, E. ve ark. (ed) *Remote Control: television, audiences and cultural power*, Londra, Routledge.

TODOROV, T. (1976) 'The origin of genres', *New Literary History*, Cilt.8, No.1 (Sonbahar).

6. BÖLÜM İÇİN OKUMALAR

OKUMA A
Tania Modleski, 'Bugünün Pembe Dizilerinde Yarın Arayışı'

Klasik (erkek) anlatı filmi, Laura Mulvey'in işaret ettiği gibi, 'seyircinin özdeşleşebileceği, kontrolü elinde tutan bir ana karakter etrafında' yapılandırılır (Mulvey, 1977, s.420). Pembe dizilerin sürekliliği, bireysel yaşamın önemsizliğinde ısrar eder. Bir seyirciden, bir anlığına sonunda âşığıyla kavuşan bir kadınla özdeşleşmesi beklenebilir ama bu özdeşleşme kadının rakibinin çektiği acıya odaklanan yoğun ve duygusal bir anla bozulacaktır.

Mulvey'in iddia ettiği gibi seyircinin 'ana erkek karakterle' özdeşleşmesi, seyircinin 'gücün temsilcisi'ne dönüşmesiyle sonuçlanıyorsa (s.420) pembe dizilerde gerçekleşen çok sayıda özdeşleşme, seyircinin güçten mahrum kalmasıyla sonuçlanır. Çünkü seyircinin bütün bir eylemi tamamlayan bir karakterle özdeşleşmesine asla izin verilmez. Bize 'işleri özne/seyirciden daha iyi halledebilen ve olayları kontrol edebilen tek bir güçlü ideal ego vermek yerine' (s.420), pembe diziler her biri diğerleriyle çatışma halinde olan ve başka insanların planları, nedenleri ve şemalarına dair uygunsuz bilgiler nedeniyle olayları kontrol etme denemelerinde sürekli başarısız olan çok sayıda sınırlı egolar sunar. Bazen, pembe dizilerin uyandırdığı güçsüzlük hissi karşısında sinirleri bozulan seyirci, gerçekten de araya giren ve olayları doğrudan kontrol etmeye çalışan bir anne gibi davranacaktır:

> Binlerce mektup [pembe dizi hayranlarının oyunculara gönderdiği] tavsiye veriyor, başroldeki karakteri yaklaşan kaderi konusunda uyarıyor, kötülere dikkat etmesi için masumları uyarıyor ('Eniştenin iyi bir şeylerin peşinde olmadığını göremiyor musun?'), bir karakteri diğerinin yaptıklarıyla ilgili bilgilendiriyor ya da yanlış tavırlarından dolayı bir karakteri azarlıyor.
>
> (Edmondson ve Rounds, 1976, s.193)

Muhtemelen, bu müdahale işe yaramaz ve feminen güçsüzlük bir seviyede daha sağlamlaşır.

Pembe dizilerin özne/seyircilerinin bir tür ideal anneden oluştuğu söylenebilir: çocuklarından çok daha bilge olan, ailedeki çatışmalı konuları kapsayabilecek kadar anlayışlı (hepsiyle özdeşleşir) ve kendisinden herhangi bir talebi ya da iddiası olmayan (sadece tek bir karakterle özdeşleşmez) bir kişi [...]

Pembe dizilerin, ideal bir aile sunarak değil, ailede yaşanan çok sayıda kötülüğü seyircinin anlaması ve tolere etmesi için sürekli bir çalkantı içindeki bir aileyi betimleyerek, ailenin üstünlüğünü doğrulama işlevi gördüğünü kabul etmek önemli. Sırayla her karakterle özdeşleşen seyirci/anne, 'büyük resmi' görür ve anlayışını hem kurbana hem de suçluya doğru genişletmek üzere var olur. Dolayısıyla herkesi affetme konumundadır. Bir kural olarak, pembe dizide sadece tolere edilebilecek ve sonunda affedilebilecek konular işlenir. Listeye kadınların kariyeri, kürtaj, evlilik öncesi ve evlilik dışı seks, alkolizm, boşanma, zihinsel ve hatta fiziksel acımasızlık dahildir. Aile yapısını geçici olarak bozmaktan çok yok edebilecek, eşcinsellik gibi bir konu ise görmezden gelinir. Pembe diziler, çoğu insanın onlar hakkındaki düşüncesinin tersine, tutucu değil liberaldir ve anne de mükemmel bir liberaldir. Ona sürekli olarak herhangi bir sorunun çok sayıda açısını sunarak, asla kalıcı bir sonuca ulaşmayarak, pembe diziler onun kesin yargılarının kapasitesini sarsar.

Referanslar

EDMONDSON, M. ve ROUNDS, D. (1976) *From Mary Noble to Mary Hartman: the complete soap opera book*, New York, Stein and Day.

MULVEY, L. (1977) 'Visual pleasure and narrative cinema' Kay, K. ve Peary, G. (ed.) *Women and the Cinema*, New York, E.P. Dutton.

Kaynak: Modleski, 1982, s.91-3.

OKUMA B

Charlotte Brundson, 'Crossroads: Pembe Dizi Üzerine Notlar'

Crossroads'un pembe dizi anlatısı(ları) olarak sosyal okurundan talep ettiği kültürel beceri türü sorusuna değineceğim.

Tıpkı bir Godard filminin bir 'anlam ifade etmek' için seyircisinden belirli kültürel sermaye formlarına sahip olmasını beklemesi gibi –belirli sanatsal, dilbilimsel, politik ve sinematik söylemlerle metindışı bir aşinalık– *Crossroads*/pembe dizi de aynısını talep eder. Pembe dizilerin talep ettiği belirli beceriler üç kategoriye ayrılır:

1. Cinssel bilgi –bir cins olarak pembe dizinin geleneklerine aşinalık. Örneğin, kesintili ve merak uyandıran anlatı yapıları beklemek.

2. Arkası yarına özel bilgi –geçmiş anlatılara ve karakterlere dair bilgi (özellikle de kimin kime ait olduğuna dair).

3. Kişisel hayatın idaresi için sosyal açıdan kabul edilir kodların ve geleneklerin kültürel bilgisi.

Burada sadece üçüncü kategoriden bahsedeceğim. Argüman, *Crossroads*'un anlatı stratejileri ve sorunlarının kişisel yaşam alanını 'yönetme' sorumluluğuyla ilişkili, geleneksel olarak feminen beceri-

leri gerektirdiğidir. Cinste başvurulan ve kullanılan, kültürel olarak inşa edilmiş feminenlik becerileridir –hassaslık, algılama, içgüdü ve kişisel yaşamla ilgili gerekli imtiyaz. Gerçek şudur ki bu yetenekler ve becerilerin, bu kültürel sermaye cinsinin ideolojik açıdan doğal olarak inşa edilmiş olması, feministlerin gösterdiği gibi feminenliğin *doğal* özellikleri olduğu anlamına gelmez. Ancak mevcut kültürel ve politik düzenlemeler çerçevesinde, kadın izleyicilerin, örneğin telefon çaldığında, anlatı olasılıkları dizisini doldurmak adı verilen bu hem cinsel hem de anneliğe özgü repertuara sahip olması daha olasıdır. Yani, Jill annesiyle evliliği hakkında konuşurken (17 Ocak 1979) ve telefon çaldığında, izleyicinin sadece arayanın muhtemelen Stan (müstakbel eski kocası) olduğunu, kızları Sarah-Jane'in velayeti hakkında aradığını (arkası yarına özgü bilgi) ve bu bölümde telefon görüşmesinin içeriğini duyma olasılığımızın düşük olduğunu (genel bilgi) değil, aynı zamanda annenin çocuğu üzerindeki 'hakkı'nın artık otomatik olarak varsayılmadığını da bilmesi gerekir. Bu bilgiler sadece başka bir yerde detaylandırılmış olan, çoktan dolaşıma giren ve izleyici tarafından programa getirilen anne feminenliği tartışmaları ile ilişkili olarak anlatı yankısına sahiptir. O halde ortaya konulan gizemde –Sarah-Jane'i Stan mi yoksa Jill mi alacak? –aynı zamanda genel ve özel olarak kimin velayeti alması *gerektiği* sorusu da vardır. Ne olması *gerektiği* sorusu nadiren 'açıkça' ortaya koyulur – bu anda 'doğru'nun Jill'in yanında olduğu açıktır. Ama tam da sorunun koşulları ya da çoktan dolaşıma girmiş diğer söylemlerle ilişkilenme şekli, 'talepkâr' bir alan olan ahlaki mutabakat inşa etme alanını oluşturan kapanış derecesi becerikli bir izleyicinin dahlini arar.

Dolayısıyla, *Crossroads*'un metinsel açıdan metinsel kesikliklerinin anlam çıkartmak için ideolojik ve ahlaki çerçeveler, romantizm, evlilik ve aile yaşamı içinde yetkin bir izleyici gerektirdiği ölçüde feminen bir izleyiciyi işaret ettiğini savunuyorum.

Pembe dizilerin dolambaçlılığından yakınan eleştirmenlere karşı, metnin radikal kesikliklerinin, keyif verici hale gelmeden önce izleyicinin kapsamlı ama kesintisiz dikkatini gerektirdiğini söyleyebilirim. Bu *Crossroads*'u 'ilerici' belirlemek değil, küçümsenen popülerliğinin harekete geçirdiği yetenek ve söylemlerin kısmen, doğal (feminen) meşruiyeti yüzünden gözden kaçtığını ileri sürmek demek.

Kaynak: Brundson, 1982, s.36-7.

TEMSİL

KÜLTÜREL TEMSİLLER VE ANLAMLANDIRMA UYGULAMARI

STUART HALL

Kültürel Temsiller, kurumların ve medyanın kullandığı metinleri ve imgeleri sorgulamanın ve eleştirel biçimde analiz etmenin araçlarını öğreten bir ders kitabıdır. Temsil kuramlarını alandaki yeniliklerle birlikte sunar. Televizyondan internete, temsil etmenin yeni teknolojilerini ve formatlarını gösterir. Bunun yanında temsil kültürü ve demokrasi üzerine tartışmalar sayesinde gerçek ile görünüm arasındaki farka odaklanır. Etkinlikler, okumalar, görseller ve örnekler yoluyla kültürel araştırmalar ve medya çalışmaları alanına ilgi duyan herkese bir rehber olur.



ISBN : 978-605-9460-28-6



50 ₺